Felix Saul

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

VIERTER JAHRGANG

ZWEITER QUARTALSBAND

BAND XIV



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1904—1905

Digitized by Google

Mus 18.94 *

HARVARD COLLEGE
NOV 19 1920
LIBRARY

Naumburg Fellowship fund

Digitized by Google

INHALT

Seite

Felix Weingartner, Die Laien-Partitur 3
Hugo Conrat, Joseph Haydn und das kroatische Volkslied 14
Dr. Hermann Kesser, Musikgenuss und Organempfindungen 30
Wilhelm Tappert, Die Gavotta im „Roland von Berlin“ 43
Willy Pastor, Leoncavallo's „Roland von Berlin“ 45
James Huneker, Richard Strauss 79
Dr. Alfred Guttmann, Richard Strauss als Lyriker 93
Prof. Karl Schmalz, Richard Strauss' „Also sprach Zarathustra“ und „Ein Heldenleben“. Ein Vergleich 102
Wilhelm Klatte, Die „Symphonia domestica“ 124
Peter Cornelius, Hector Berlioz in Weimar 159
Felix Weingartner, Das Ritter-Quartett 169
Carlo Placci und Paul Marsop, Bayreuth in Gefahr 172
Dr. Wilhelm Altmann, Zwei Briefe Mendelssohns 179
— Vier Briefe Richard Wagners an Robert Schumann 223
Dr. Wilhelm Kleefeld, Richard Wagner als Bearbeiter fremder Werke 231. 326
Prof. Sebastian Roeckl, Richard Wagners vollständiger poetischer Entwurf zum Ballet im „Tannhäuser“ in der Pariser Bearbeitung 250
Hermann Abert, Gedanken zu Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ . . 254
Erich Kloss, Das Wagner-Museum in Gegenwart und Zukunft 265
Ludwig Riemann, Kampf gegen die Alleinherrschaft des Klaviertones 303
Ernst Lewicki, Zur Wiederbelebung des Mozartschen Musikdramas „Idomeneus“. Ein Wort der Anregung und praktische Vorschläge 317
F. A. Geissler, Opernproben und Opernregie 338
Richard Braungart, Max von Erdmannsdörfer † 342
Dr. Leopold Hirschberg, Carl Loewe als Kirchenkomponist 383
Dr. Wilhelm Kleefeld, Wagners Dirigierkunst 407
Rudolf Louis, Das pädagogische Erbe Franz Liszts 422

Besprechungen (Bücher und Musikalien) 47. 134. 181. 267. 427
Revue der Revueen 53. 138. 186. 272. 345. 432
Umschau 57. 141. 188. 275. 348. 436
Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien) 74. 218. 297. 458
Anmerkungen 76. 156. 220. 299. 380. 460

Digitized by Google

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Aachen	352
Amsterdam	280
Antwerpen	352
Baltimore	352
Berlin	280. 352
Bern	60
Braunschweig	193
Breslau	352
Brünn	193. 354
Brüssel	60. 193
Budapest	193. 354
Charlottenburg	195
Darmstadt	280. 440
Dessau	195. 354
Dortmund	195. 354
Dresden	196. 355
Düsseldorf	355
Elberfeld	280. 440
Frankfurt a. M.	60. 196. 281. 440
Genf	196. 355
Genua	440
Halle a. S.	196. 441
Hamburg	196. 281. 355. 441
Hannover	60. 197
Karlsruhe	197. 355
Kassel	197
Kiel	144
Köln	356
Königsberg i. Pr.	356
Kopenhagen	442
Leipzig	61. 198. 442
Magdeburg	356. 443
Mailand	443
Mainz	443
Mannheim	61. 282
Moskau	198. 454
München	199. 282
New York	144. 283
Paris	145. 283
Petersburg	61. 356
Posen	356
Prag	284
Riga	199
Rostock	356
Schwerin i. M.	199. 454
Stettin	357
Stockholm	200. 284
Strassburg i. E.	61. 357
Stuttgart	61. 200. 357
Turin	61
Warschau	62. 357
Weimar	62. 200. 358
Wien	358
Wiesbaden	358
Zürich	200. 454

Kritik (Konzert)

	Seite
Aachen	146. 358
Agram	62. 201. 445
Amsterdam	359. 445
Antwerpen	62. 359
Athen	359
Baltimore	359
Barmen	201. 361
Basel	361
Berlin	62. 147. 201. 285. 362. 445
Boston	65
Braunschweig	205. 449
Bremen	205. 364
Breslau	364. 449
Brünn	206. 365
Brüssel	66. 206
Budapest	206. 365
Chemnitz	207. 365
Danzig	207
Darmstadt	66. 288. 450
Dessau	207. 365
Dortmund	207. 365
Dresden	149. 208. 289. 366. 450
Düsseldorf	366
Elberfeld	67. 208. 290. 451.
Essen	367
Frankfurt a. M.	67. 208. 290. 367. 451
Freiburg i. B.	67
Genf	209. 367
Glasgow	367
Haag	67. 452
Halle	209. 452
Hamburg	150. 209. 290. 368. 453
Hannover	68. 210. 369
Heidelberg	210. 369
Helsingfors	68
Karlsruhe	200. 369.
Kassel	369
Köln	69. 211. 291. 370
Königsberg i. Pr.	69. 370
Kopenhagen	69. 211. 291. 453
Krakau	211. 370
Krefeld	211. 370
Leipzig	69. 151. 212. 292. 371. 454
Linz	70
Liverpool	371
London	212. 371
Madrid	71
Magdeburg	372. 455
Mainz	213. 455
Manchester	372
Mannheim	71. 372
Montreux	214. 373
Moskau	214. 455
München	152. 214. 293. 373. 456
Münster	71
New York	152. 293
Nürnberg	215. 456
Paris	153. 294
Petersburg	72. 373
Pforzheim	72
Porto Alegre	215
Posen	374
Prag	216. 296. 457
Riga	216
Rostock	374
San Francisco	375
Schwerin i. M.	72. 216. 457
Stettin	376
Stockholm	216. 296
Strassburg i. E.	376
Stuttgart	73. 217. 377
Teplitz-Schönau	217
Warschau	73. 377
Weimar	217. 377
Wien	154. 377
Wiesbaden	379
Zürich	73. 217. 457

Reproduktionen im Text

	Seite
Eine Zeichnung zu Ludwig Riemanns Aufsatz: „Kampf gegen die Alleinherrschaft des Klaviertones“	308

Digitized by Google

DIE MUSIK

Ein Wunder ist leichter zu wiederholen, als zu erklären. So setzt der Künstler den Schöpfungsakt im höchsten Sinne fort, ohne ihn begreifen zu können. ○ ○ ○ ○ ○

Hebbel

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 7

Erstes Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

LINDLOFF

Digitized by Google

INHALT

Felix Weingartner
Die Laien-Partitur

Hugo Conrat
Joseph Haydn und das kroatische Volkslied

Dr. Hermann Kesser
Musikgenuss und Organempfindungen

Wilhelm Tappert
Die Gavotta im „Roland von Berlin"

Willy Pastor
Leoncavallo's „Roland von Berlin"
Uraufführung im Berliner Opernhaus

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)
Kritik (Oper und Konzert)
Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Titel zum I. Quartalsband (Bd. XIII) des vierten Jahrgangs der „Musik"
Kunstbeilagen
Musikbeilage
Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google



DIE LAIEN-PARTITUR

von Felix Weingartner-München

In verschiedenen Musikzeitschriften ist die Forderung ausgesprochen worden, Ausgaben von Partituren zu veranstalten, in denen alle anders als um eine Oktave transponierenden Instrumente, also Klarinetten, Bassklarinetten, Althoboen (Englischhörner), Hörner, Trompeten und Tuben so notiert sind, wie sie klingen und in denen für sämtliche Stimmen nur noch der Violin- und der Bassschlüssel, aber keiner von den C-Schlüsseln gebraucht wird. Dadurch meint man das Lesen einer Partitur so zu vereinfachen, dass auch der Laie ohne besondere Schwierigkeiten in ihre Geheimnisse einzudringen vermag.

Ich kann dieser Meinung nicht durchwegs beistimmen, denn nach meiner Ansicht beruht die Schwierigkeit des Partiturlesens nicht so sehr in der Notwendigkeit, einige Zeilen transponieren und einige für die Klaviermusik ungebräuchliche Schlüssel lesen zu müssen, als vielmehr in der nur durch Übung zu erlangenden Fähigkeit, viele Notensysteme auf einmal verfolgen zu können. Wer sich nur auf dem Klavier zurechtfindet, dem wird es anfänglich recht schwer fallen, die vier Stimmen einer Streichquartettpartitur gleichzeitig zu lesen; sieht er sich aber zwanzig und mehr über einander gestellten Systemen gegenüber, so wird er zunächst wie vor einem Buch mit sieben Siegeln stehen, ob sich nun fremde Schlüssel und transponiert geschriebene Instrumente darin finden oder nicht. — Gesetzt den Fall aber, dass er nun die Mühe nicht scheut, sich durch Übung und Gewöhnung allmählich den nötigen Überblick anzueignen, so heisst eine Partitur lesen können noch lange nicht, sie verstehen. Dazu gehört vor allem eine genaue Kenntnis der einzelnen Instrumente, ihres Umfangs, ihres individuellen Klangcharakters, ihres speziellen technischen Vermögens, ihrer verschiedenartigen Ausdrucksfähigkeiten und endlich ihrer Wechselbeziehungen untereinander. Dadurch erst wird dem Leser einer Partitur klar werden, warum der Meister hier ein Fagott und kein Horn, hier eine Hoboe und keine Klarinette geschrieben hat, warum hier die Streicher, da die Bläser spielen oder pausieren, warum hier wieder zwei oder mehrere Instrumente im Einklang miteinander, dort hingegen ganze Gruppen gegen-

Digitized by Google

einander gehen usw. Erst dann wird er erkennen, dass ein musikalischer Gedanke gerade nur in diesem Instrument oder in dieser Zusammenstellung von Instrumenten den ihm adäquaten Ausdruck finden konnte und dass der ganze Bau eines Tonstücks gerade diese Art der Orchestrierung und keine andere bedingte. Dann aber erst wird er den Wert einer Partitur schätzen, aus ihr lernen und das Werk nach ihr beurteilen können; ja, das durch sorgfältige Erziehung des Ohres und Auges erlangte orchestrale Fühlen rechtfertigt überhaupt erst die Beschäftigung mit einer Partitur, denn wer mit dem Orchester nicht durch und durch vertraut ist, dem gibt ein Klavierauszug nicht nur ein bequemeres, sondern auch ein besseres Bild, weil das Werk darin für ein Instrument zusammengefasst ist, auf dem er sich wenigstens mehr oder minder genügend auskennt.

Die „Laienpartitur" erscheint mir somit als eine zwar gutgemeinte, aber nutzlose und, wie ich später ausführen will, in vielen Fällen sogar schädliche Utopie. Gerne gestehe ich hingegen zu, dass unsere jetzt gebräuchlichen Partituren so manches enthalten, was auch dem Musiker ihr Lesen unnötig erschwert, Überreste veralteter Schreibweisen in Beziehung auf Schlüssel und Transpositionen, die beseitigt werden können und beseitigt werden sollten. So bedaure ich z. B. auf das lebhafteste, dass in der herrlichen grossen Bachausgabe die alten Schlüssel für die Singstimmen beibehalten worden sind. Das Lesen eines Chorsatzes, wo der Sopran im Sopran-, der Alt im Alt- und der Tenor im Tenorschlüssel geschrieben ist, erfordert tatsächlich eine ganz besondere Übung und wer sich nicht fortwährend mit diesen Werken beschäftigt, hat infolge der erwähnten Notierung immer erst ein gewisses Hindernis zu überwinden, bevor er in einer Bachschen Partitur heimisch wird. Sehr wissenschaftlich und gelehrt sehen sie freilich aus, diese drei oder mehr Hieroglyphen übereinander, und mancher Musikforscher wird vielleicht sein Gesicht bedenklich verziehen, falls ihm meine Worte vor die Augen kommen. Aber wie sich bei Aufführungen Bachscher Werke glücklicherweise die Überzeugung Bahn gebrochen hat, dass der Geist dieses Gewaltigen nur um so gewaltiger zu uns spricht, je weniger wissenschaftlich, gelehrt und pedantisch sie aufgeführt werden, so sollte man, meine ich, auch aus den Partituren jenen veralteten Kram mit den drei Spezialschlüsseln beseitigen und Sopran, Alt und Tenor nach der heute allgemein gebräuchlichen Weise im Violinschlüssel notieren. In den Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft hat man zwar bei den Klavierauszügen der Kantaten den Anfang damit gemacht, in den Chören a cappella (Lieder und Arien für gemischten Chor) dagegen unbegreiflicherweise den alten Modus beibehalten. Zu erwähnen ist auch, dass in der bei Peters erschienenen Partitur der Missa solemnis von Beethoven die Notierung der drei höheren

Digitized by Google

Singstimmen im Violinschlüssel angenommen worden ist. Das Bild der Partitur dieses Werkes hat, mit dem der früheren Ausgaben verglichen, dadurch weder an Weihe noch an Korrektheit das geringste eingebüsst, an Klarheit hingegen viel gewonnen und möglichste Klarheit soll das Ziel jeder Ausgabe sein. — In Wagners Partituren sind sämtliche Tenorstimmen im Tenorschlüssel geschrieben, was ganz überflüssig ist; in der Partitur des „Lohengrin" tritt noch die Merkwürdigkeit hinzu, dass die Chor-Soprane zwar im Violin-, die Chor-Alte aber im Sopranschlüssel geschrieben sind, was ein geradezu verwirrendes Bild ergibt. Für spätere Neudrucke sollte da gründlich revidiert werden. Was das Orchester betrifft, so kann zunächst festgestellt werden, dass der Tenorschlüssel durchaus entbehrlich ist. Er ist nur für die erste und zweite Posaune sowie für die Violoncelle und Fagotte in hohen Lagen gebräuchlich und kann bei den beiden letzten Instrumenten durch den Violinschlüssel vollkommen ersetzt werden, der dann aber natürlich so zu lesen ist, wie er geschrieben steht, nicht etwa, wie in älteren Partituren, eine Oktave tiefer. Tatsächlich ist der Violinschlüssel beim Fagott bis jetzt nicht gebräuchlich; ich glaube aber, dass kein Fagottbläser musikalisch so ungebildet ist, ihn gar nicht zu kennen, und um ihn sich für den überdies seltenen Gebrauch bei einigen hohen Noten anzueignen, genügt die Übung weniger Stunden. Es liegt nicht der geringste Grund vor, warum eine Stelle, die für Violoncell oder Fagott bisher so:



notiert worden ist, in Zukunft nicht so:



geschrieben werden sollte. Die erste und zweite Posaune aber können, ebenso wie es gewöhnlich bei der dritten geschieht, bequem in dem allen Posaunisten geläufigen Bassschlüssel notiert werden. Für ältere Partituren freilich, wo noch für die richtige Altposaune geschrieben ist, wäre dieses Verfahren der hohen Noten wegen nicht anwendbar. Seit dieses wenig erfreuliche Instrument fast überall der Tenor- und der Tenorbassposaune Platz gemacht hat und die oberste Posaunenstimme nicht mehr in so hohe Lage wie früher geführt wird, ist der Bassschlüssel vollkommen ausreichend. Übrigens besteht kein Zweifel, dass in Ausnahmefällen auch die Posaunisten den Violinschlüssel ohne Schwierigkeit lesen könnten. — Kann somit

Digitized by Google

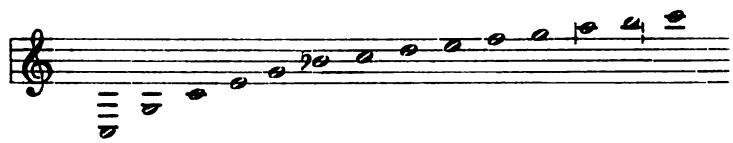
der Tenorschlüssel aus neuen Partituren ohne Bedenken ausgeschaltet werden, so möchte ich hingegen den Altschlüssel für die Bratschen um keinen Preis entbehren; dies wäre nicht nur ein praktischer, sondern auch ein ästhetischer Schaden. Die Bratsche bewegt sich in der Regel in folgendem Umfang:



Für höhere Lagen ist ohnehin der Violinschlüssel gebräuchlich; wird nun aber der Altschlüssel gänzlich verbannt, so ist man für die Töne, die den Normalumfang des Instrumentes bilden, gezwungen, fortwährend Bass- und Violinschlüssel zu wechseln und im Violinschlüssel die Noten meistens weit unterhalb, im Bassschlüssel aber meistens weit oberhalb der Linien zu schreiben. Man schlage eine beliebige Partitur auf und schreibe eine Strecke weit die Bratschenstimme im Violin- und Bassschlüssel, so wird man die Richtigkeit meiner Ansicht bestätigt finden. Ausserdem stellt der Altschlüssel auch für das Auge in geradezu prächtiger Weise die besondere Stellung dar, die die Bratsche zwischen Violine und Violoncell einnimmt; ohne ihn wäre das ganze Bild der Streicherpartitur verschoben und ausdruckslos. Ich sage dies weder aus Gewöhnung noch aus Bequemlichkeit; dies bezeugen wohl die mehrfachen Neuerungsvorschläge dieses Aufsatzes. Ich warne aber, hier und bei jeder anderen Gelegenheit, ausdrücklich vor jenem radikalen Reformieren, das nur einfach umstürzen will, ohne dass dabei bedacht wird, was etwa Gutes, ja Unentbehrliches in den allgemeinen Sturz hineingezogen würde. Besonnenheit braucht der Neuerer vor allem, will er Segen von seinem Vorgehen erhoffen.

Was nun die transponierenden Instrumente betrifft, so sind es die Hörner und Trompeten, deren Schreibart einer gründlichen Regelung bedarf. Wie bekannt, verfügten diese Instrumente früher nur über eine beschränkte Anzahl von Tönen, die sog. Naturtöne; auf den Hörnern war durch das Stopfen, d. i. mehr oder weniger Schliessen des Schalltrichters, noch eine Anzahl zwischen diesen Naturtönen liegender Töne zu erlangen, die aber nur mit einer gewissen Vorsicht verwendet werden konnten. So war es erklärlich, dass die älteren Meister, Berlioz eingeschlossen, der fast ausschliesslich für Naturinstrumente, aber mit sehr geschickter Verwendung der Stopftöne schreibt, die Hörner und Trompeten stets ohne Vorzeichnung in C-dur notierten, wobei die einfache Vorschrift, in C, in D, in Es usw. besagte, ob und wie die jeder Stimmung gemeinsame Naturskala:

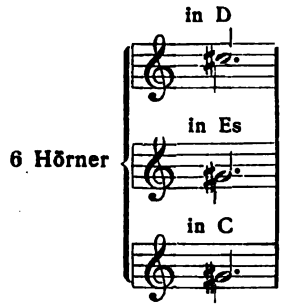
Digitized by Google



transponiert werden müsse. Ein Wechsel der Stimmung war nur durch ziemlich umständliches Einsetzen eines anderen Bogens in das Instrument zu erzielen, konnte daher während des Tonstücks nur unter der Bedingung vorgenommen werden, dass dem Spieler eine beträchtliche Anzahl Pausen zur Verfügung standen. Beethoven bewilligt im ersten Satz der Eroica dem ersten Hornbläser 41 Takte Pausen, um sein Es-Horn nach F zu stimmen und sogar 89 Takte, um dann wieder die ursprüngliche Stimmung in Es herzustellen. Gewöhnlich verzichteten die alten Meister aber überhaupt auf Umstimmungen während der Tonstücke, wahrscheinlich wegen der damit verbundenen Unsicherheit, und liessen die Hörner und Trompeten während der Harmonieen, in denen kein Ton der Naturskala vorkam, einfach pausieren. Durch die Erfindung der Ventile ist nun aber die Umstimmung jederzeit in einem Augenblick zu bewerkstelligen, wodurch es möglich geworden ist, nicht nur jeden Ton innerhalb des betreffenden Umfanges mit gleicher Sicherheit hervorzubringen, sondern auch die chromatische Tonleiter mit grösster Schnelligkeit aufwärts und abwärts zu blasen. Damit sind natürlich die verschiedenen Stimmungen mit der Naturskala illusorisch geworden und Horn und Trompete können unbedenklich den chromatischen Instrumenten beigezählt werden. Wohlgemerkt, sie k ö n n e n dazu gezählt werden, aber sie m ü s s e n es nicht, wovon später die Rede sein soll.

Die Komponisten bemerkten zwar bald die Vorteile der Ventilisierung und begannen, die Hörner und Trompeten chromatisch zu verwenden, ohne sich aber über eine sinngemässe Schreibweise klar zu werden. Eine merkwürdige Kompliziertheit zeigen in dieser Beziehung die Partituren Richard Wagners. Ich greife im Nachfolgenden nur einige Beispiele heraus, ungewiss, ob ich die treffendsten gefunden habe; da aber der partiturkundige Leser fast auf jeder Seite ähnliches finden kann, so mögen diese genügen. Wagner schreibt die Hörner oft in drei verschiedenen Stimmungen. Dies ist offenbar auf das ähnliche Verfahren von Berlioz zurückzuführen, der dadurch eine möglichst grosse Anzahl offene Töne auf den Naturhörnern erzielen wollte, für die er, wie bemerkt, fast ausschliesslich schrieb. Wagner aber schreibt offenkundig für das Ventilhorn, weshalb diese Art der Notieruug das Lesen nur übermässig erschwert, sonst aber keinen Vorteil gewährt. Auf Seite 167 der Rheingold-Partitur findet sich folgender Akkord:

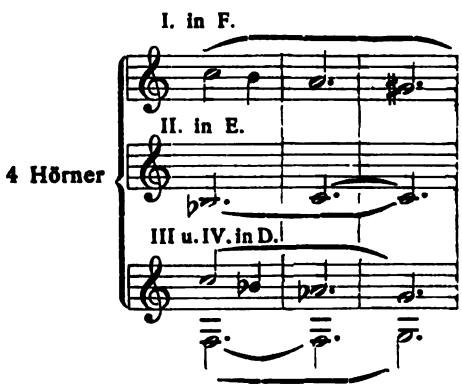
Digitized by Google



Ich glaube, selbst ein gewiegter Partiturleser wird da einige Zeit studieren müssen, um herauszubekommen, dass die Wirkung ein gis- resp. as-moll Akkord sein soll. Da es sich hier um lauter gestopfte Töne handelt, und speziell das gis auf dem Naturhorn ein dumpfklingender (künstlicher) Ton ist, so könnte man vielleicht meinen, Wagner habe gewollt, dass die Hornisten durch die Ventile die vorgeschriebenen Stimmungen herbeiführen und dann die Töne so anbliesen, wie sie es auf den Naturhörnern tun müssten. Warum aber die folgende Stelle, die für C-Hörner notiert so aussähe:



auf die folgende verzwickte Weise geschrieben ist:



ist gar nicht einzusehen. Auf vier Naturhörnern in C wäre sie überdies, wenn auch nicht viel, so doch etwas besser zu blasen, wie auf den

Digitized by Google

vorgeschriebenen Stimmungen, falls man auch dabei an Naturhörner denkt, da auf jenen zehn offene Töne zur Verfügung stünden, auf diesen nur sieben. Aber bei Wagner ist ja von Naturtönen überhaupt nicht mehr die Rede. Dessenungeachtet bemüht er sich an andern Stellen wieder oft in auffälliger Weise, möglichst nur Naturtöne zu schreiben, und wechselt zu diesem Zweck fast bei jeder Note die Vorschrift der Stimmung. Folgende Stelle befindet sich auf Seite 105:



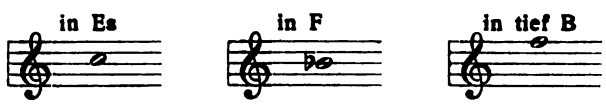
folgende auf Seite 110 und 111 der Rheingold-Partitur:



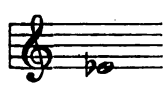
Die eigentümlichste, fast drollig anzusehende Stelle bildet aber den Anfang des dritten Aufzugs von Lohengrin, Partitur Seite 269:



Man sieht aber, dass er trotz dieser plötzlichen Umstimmungen nur an Ventilhörner denkt, da er jeden Augenblick Töne einfügt, die auf Naturinstrumenten schlecht oder gar nicht vorhanden sind; auch wäre auf diesen das rasche Umstimmen unmöglich. Im Vorwort zur Tristan-Partitur spricht er übrigens deutlich aus, dass er es den Hornisten überlässt, ob sie auf die von ihm angegebenen Umstimmungen Rücksicht nehmen wollen. Dies geschieht in Wirklichkeit nämlich durchaus nicht. z. B. ergeben folgende Noten:



alle dem Klang nach dieses:



Digitized by Google

Auf dem Ventilhorn spielt es aber der Bläser, wie es auch geschrieben sein mag, auf die Art, wie es ihm im vorliegenden Fall gerade am bequemsten herauszubringen ist. — Da Wagner bei den Trompeten in ähnlicher Weise verfährt, wie bei den Hörnern, so ist die ohnehin nicht geringe Schwierigkeit, seine reichhaltigen Partituren zu lesen, tatsächlich um ein beträchtliches gesteigert.[1]) Auch hier ist bei späteren Neudrucken eine gründliche Revision sehr wünschenswert, und es frägt sich nur nach den Prinzipien, die dabei massgebend sein sollen.

Wagner hat sich vielleicht die hier ausgesprochenen Bemerkungen schon selbst gemacht, denn in der Partitur des „Parsifal" herrscht die F-Stimmung in Hörnern und Trompeten ziemlich einheitlich vor; nur vorübergehend treten andere Stimmungen auf. Neuere Komponisten verwenden jetzt die F-Stimmung für die Hörner ausschliesslich, für die Trompeten aber mehr die C- als die F-Stimmung, was bequemer ist, weil man in der F-Stimmung die Trompeten eine Quarte tiefer schreiben muss, wie sie klingen, somit oft weit unter die Notenlinien herabzusteigen gezwungen ist, dann aber auch, weil die in C notierte Trompete so klingt, wie sie geschrieben wird, also noch einfacher zu lesen ist. Die Geschicklichkeit im Transponieren ist den Blech-Bläsern von Anfang an so anerzogen, dass man keine Rücksicht zu nehmen braucht, ob ein Trompeter die in C notierte Stimme tatsächlich auf einem Ventilinstrument mit C-Bogen oder auf einem mit F- oder B-Bogen spielt. Diese sind bei den Trompeten noch gebräuchlich, während bei den Hörnern fast nur der F-Bogen, für hohe Stellen jetzt mitunter auch der kleine B-Bogen zur Verwendung kommt.

Sonderbarerweise hat sich aber noch immer aus der Zeit der Naturinstrumente der Gebrauch erhalten, Hörner und Trompeten o h n e V o r z e i c h n u n g zu schreiben, wofür ein irgendwie vernünftiger Grund nicht aufzuweisen ist. Der Hornist und der Trompeter müssen gerade so gebildete Musiker sein, wie die übrigen Orchestermitglieder, und Musik mit Vorzeichnung gerade so gut lesen können, wie diese. Auch entstehen durch die Notation ohne Vorzeichnung bei der heutigen Kompositionsweise in den Stimmen dieser Instrumente mitunter wahre Ungeheuerlichkeiten. Wenn das Orchester z. B. in Fis-dur spielt, so stehen die F-Hörner in Cis- oder Des-dur. Nun denke man sich einen vorwiegend chromatischen Satz in diesen Tonarten ohne Generalvorzeichnung geschrieben, wodurch fast bei jeder Note ein oder sogar zwei Versetzungszeichen stehen müssen! — Ich habe in neuen Partituren nicht selten Stellen gefunden, die infolge dieser Schreibweise von mir und den Spielern erst langsam enträtselt werden

[1]) Ich spreche hier natürlich nicht von Dirigenten, die diese Partituren so gut wie auswendig kennen, sondern von Musikern, die sie von Grund aus neu studieren müssen.

Digitized by Google

mussten. Wozu nun dieser Atavismus, der keinen Sinn hat und in Militärorchestern wohl schon lange abgeschafft ist? Die Antwort kann hier lediglich lauten: Gewohnheit.

Ich unterbreite nun hiermit den Herrn Komponisten den Vorschlag, für Ventilhörner und Ventiltrompeten in Zukunft mit Vorzeichnung zu schreiben und eine einheitliche, nicht zu verwechselnde Stimmung für diese Instrumente anzunehmen, entweder F oder C. Diese zuletzt genannte, für die Trompeten bereits eingebürgerte Stimmung wäre vielleicht des noch einfacheren Lesens wegen auch für die Hörner vorzuziehen. Schwierigkeiten werden sich keine ergeben. Ich selbst habe, nachdem ich lange den Modus, für wechselnde Stimmungen zu schreiben, aufrecht erhalten hatte, jüngst in einigen kleinen Partituren den Versuch gemacht, Hörner und Trompeten mit Vorzeichnung durchweg in C zu schreiben und auch die Orchesterstimmen so drucken zu lassen. Die Partituren sind sehr bequem zu lesen und bei keiner Probe oder Aufführung ist ein Irrtum vorgekommen, ja nicht einmal ein Zweifel laut geworden.

Den Herrn Verlegern aber schlage ich vor, bei Neudrucken Wagnerscher, Lisztscher und solcher neueren Werke, die deutlich für Ventilinstrumente geschrieben sind, nach demselben Prinzip vorzugehen. Dass die Basstrompete ebenfalls stets in C mit Vorzeichnung zu notieren wäre, versteht sich von selbst. Bei den sog. Nibelungen-Tuben hat Wagner, der sie in das Orchester einführte, bereits Vorzeichnungen geschrieben. In Hinblick auf die seltene Verwendung und immer noch schwierige Behandlung dieser Instrumente scheint es mir jedoch geraten, ihre Normalstimmungen B und tief F in den Stimmen und auch in der Partitur beizubehalten. — Gesellt sich zur Ausführung obiger Vorschläge noch die ebenfalls bereits angeregte Ausschaltung des Tenorschlüssels für Sing- und Orchesterstimmen, so scheinen mir diejenigen Schwierigkeiten, welche das Lesen der Partituren überflüssig erschweren, beseitigt.

Mehr wäre jedoch vom Übel. So könnte es nicht anders als eine Barbarei bezeichnet werden, wenn z. B. Haydns, Mozarts, Beethovens oder Webers Partituren in der erwähnten Weise umgestaltet würden. Die lediglich für Naturinstrumente berechnete Schreibweise ist hier so charakteristisch und dabei von so lächerlicher Einfachheit, dass von Schwierigkeit des Lesens überhaupt keine Rede sein kann. Wer sich nicht vorstellen kann, dass ein G auf dem Es-Horn ein B, ein E auf dem D-Horn ein Fis ist, der lasse seine Hand gefälligst von Partituren und bleibe hübsch beim Klavierauszug. Auch Berlioz vertrüge, wie bereits erwähnt, eine solche Abänderung seiner Schreibweise nicht; in der Gesamtausgabe seiner Werke habe ich mir nur gestattet, an einigen Stellen, wo sich die entsprechenden Naturtöne gleicherweise vorfanden, das sehr ungewohnte As-

Digitized by Google

Horn durch das hohe B-Horn zu ersetzen. Wo ich andere als Naturtöne hätte einfügen müssen, blieb hingegen die As-Stimmung bestehen. Brahms schreibt mit grosser Kunst seinen Horn- und Trompetensatz so, dass er auf Naturinstrumenten ausführbar ist. Eine Umschreibung in C oder F mit Vorzeichnungen würde daher eine sehr charakteristische Feinheit seiner Partituren zerstören. Ich wiederhole es ausdrücklich: meine Vorschläge betreffen lediglich Werke, die unverkennbar für Ventilinstrumente geschrieben sind. Schon an anderer Stelle habe ich darauf hingewiesen, dass es freudig zu begrüssen wäre, wenn die Horn- und Trompetenbläser die leider ganz vernachlässigte Technik der Naturinstrumente sich wieder zu eigen machten, so dass sie namentlich Haydn und Mozart wieder darauf blasen könnten. Aber auch in modernen Werken halte ich es durchaus nicht für unmöglich, dass ein Komponist an einer bestimmten Stelle ein Naturhorn wünschen könnte. In diesem Falle müsste er deutlich vorschreiben, dass der Bläser entweder wirklich ein Naturinstrument blase, oder aber den erforderlichen Bogen auf seinem Horn einsetze, was jederzeit möglich ist, und die Ventile unbenutzt lasse; dann wird für die betreffende Stelle auch die transponierende Schreibweise ohne Vorzeichnung am Platze sein. So habe ich mir immer gewünscht, die wundervolle Stelle beim Erglühen des Rheingold (Partitur S. 46 u. 47) einmal auf drei NaturG-Hörnern zu hören. Bereits auf S. 49 träten dann wieder Ventilinstrumente in Tätigkeit.

Streng gegnerisch verhalte ich mich auch dem Vorschlag gegenüber, die Klarinetten und Althoboen so umzuschreiben wie sie klingen. Diese sind nun einmal transponierende Instrumente und sollen es daher auch für das Auge bleiben. Um ein G auf der Althoboe hervorzubringen, muss der Bläser eben in der Tat ein D blasen und für denselben Ton auf der A-Klarinette ein B. Schriebe man nun auch diese Instrumente in der Partitur untransponiert, so müssten doch die Orchesterstimmen stets so notiert werden, wie sie die Bläser zu spielen haben. Eine solche Inkongruenz zwischen Partitur und Stimmen hätte aber ihre sehr lästigen Folgeerscheinungen. Ausserdem müsste man die Althoboe statt wie bisher in dieser bequemen Lage:

 in der folgenden unbequemen: 

schreiben. Ferner ist eine Es-Klarinette eine so andere Individualität wie eine in A oder B, dass dies auch in der Notierung zum Ausdruck kommen muss. Auch die ganz besondere Mittelstellung der Klarinettenfamilie zwischen den Hoboen und Flöten einerseits und den Fagotten andererseits ist, soweit nicht in seltenen Fällen C-Klarinetten vorgeschrieben sind, durch die transponierte Notierung ausgedrückt, ebenso wie die Stellung

Digitized by Google

der Bratsche zwischen Violine und Violoncell durch den Altschlüssel. Wer zu unfähig oder zu faul ist, eine Stimme eine Quinte tiefer oder eine Sekunde oder Terz tiefer oder höher zu lesen, der — ich wiederhole es — schlage eine Partitur lieber gar nicht auf.

Man hüte sich doch überhaupt davor, die Kunst allzusehr verallgemeinern zu wollen. Das Wie, die Technik, die Einzelheiten sind für den Eingeweihten, dem Publikum aber gehört der grosse Gesamteindruck. Es möge angeregt, erhoben, begeistert werden, und auch abgeschreckt, wenn ihm Scheusslichkeiten geboten werden; den Hang zum Zergliedern sollte man aber nicht in ihm nähren. Was haben denn alle diese Erklärungen, Leitfäden, Programmbücher und ähnliches Zeug bisher geholfen? Nichts weiter, als dass Laien dort gelesene Phrasen mit wichtiger Miene als eigene Urteile nachplappern können. Mir ist ein ehrliches „ich hab's nicht verstanden" von einem andachtsvollen Zuhörer viel lieber, als jenes gewisse mit fachmännischen und ästhetischen Begriffen gespickte Geschwätz, dem man die Herkunft von der Druckerschwärze nur zu deutlich anmerkt. Sehe ich während eines Konzerts jemand, der vielleicht kaum eine Haydnsche Sonate korrekt spielen kann, mit tiefsinniger Miene über eine Partitur gebeugt, wobei es gar nicht selten vorkommen soll, dass er an ganz falschen Stellen nachliest, so möchte ich ihm immer zurufen: „Hör' doch lieber aufmerksam zu, da hast du mehr davon, als von dem oberflächlichen Schnuppern an Dingen, zu deren wirklichem Verständnis du Jahre liebevoller Arbeit bedarfst, vorausgesetzt, dass du überhaupt das Zeug hast, sie jemals begreifen zu können." Nicht das sachliche Verständnis, sondern der naive Sinn des Publikums ist das wirklich Wertvolle, das durch künstlerische Veranstaltungen veredelt werden soll, und worauf es schliesslich ankommt. Denn ihm, diesem naiven Sinn, diesem unbewusst richtigen Instinkt der Masse, den ich für unausrottbar halte, mögen auch die Einzelnen noch so schwerfällig sein, ihm ausschliesslich verdanken wir die Popularität unserer grossen Meister, nicht den Zunftgenossen, nicht den Kritikern. Hätte Gültigkeit erlangt, was Weber und Spohr über Beethoven gesagt haben und was über ihn s. Z. geschrieben worden ist, so gäbe es heute keinen Beethoven. Einzig das Publikum hat sich von der Grösse seiner Werke erschüttern und fortreissen lassen und hat sie allmählich zu hören und immer wieder zu hören verlangt, trotz dem Kopfschütteln hochweiser Kapell- und anderer Meister. Und so ging, geht und wird es schliesslich, bald etwas schneller, bald wieder langsamer mit allen grossen Erscheinungen gehen. Die Naivetät bleibt schliesslich Siegerin. „Ob ihr der Natur noch seid auf rechter Spur, das sagt euch nur, wer nichts weiss von der Partitur" — pardon! „Tabulatur", meint ein gewisser Hans Sachs. Freilich — Herrn Beckmesser leuchtet das nicht ein.

Digitized by Google

JOSEPH HAYDN UND DAS KROATISCHE VOLKSLIED

von Hugo Conrat-London

Das Studium der Natur des Menschen enthält kaum ein Problem, das zu lösen interessanter und schwieriger wäre, als jenes, das sich mit der Frage der Nationalität beschäftigt. Die Schwierigkeit beruht vornehmlich darin, dass sich bei den meisten Völkern die Originalrasse selbst nicht rein erhalten hat; sie ist durch die mannigfachsten Ursachen grossen Veränderungen unterworfen gewesen. Einwanderungen, Eroberungen neuer Landesteile, Zwischenheiraten mit benachbarten oder ganz fernstehenden Völkern und noch vieles, vieles andere, was die historische Entwicklung mit sich bringt, schaffen als Resultat ein Gewebe von den verschiedensten, durcheinander laufenden Fäden, und der Forscher kann dann von Glück sagen, wenn er eine Hauptfarbe, ein vorherrschendes, durchgehendes Muster zu erkennen vermag. Und wenn zu diesen Ursachen noch Einflüsse des Klimas, der Religion, der Verwaltung, Änderungen in Sitten und Gebräuchen hinzutreten, dann erfordert es den grössten Scharfsinn und die Geduld des Ethnologen, um zu einem Ergebnis zu gelangen, das allgemein als richtig anerkannt werden kann.

Aber, so schwierig es auch sein mag, ein befriedigendes Resultat zu finden: das Faktum unterliegt wohl kaum einem Zweifel, dass die Nationalität dem Individuum einen mehr oder minder deutlich zu erkennenden Stempel aufdrückt. Die Physiologie lehrt uns: die Rassenzugehörigkeit zeigt sich bei der Geburt; die Geschichte beweist uns, dass sie sich wie ein Kanal durch den ganzen Lauf und die Begebenheiten der Völker durchzieht. Bei den grössten Krisen, bei den unbedeutendsten Ereignissen ist es das nationale Element, das sein Vorhandensein und seine Wirksamkeit offenbart. Die Kontraste sind so lebhaft und in die Augen springend, dass gewisse Philosophen keinen Anstand genommen haben, ihre Moralitätstheorieen auch vom Standpunkte der Nationalität zu betrachten. Und was zutreffend erscheint im Leben der Völker, wenn wir die einzelnen als grosses Ganzes betrachten, das muss auch auf speziellen Gebieten Wahrheit behalten, wahr bleiben in der Kunst und Literatur. Denn diese Künste sind Ausdruck der Seele des Volkes, sie sind seine Sprache, und jeder Künstler, der die

Digitized by Google

Aufmerksamkeit der Welt auf sich gelenkt hat, tat dies gewissermassen als ein Sprecher für das Volk, dem er angehörte.

Man wird zugeben, dass das Gesetz von nationaler Beeinflussung bei den Künsten sich viel weniger bei der Musik offenbart, als es bei Poesie und Malerei zu erkennen ist. Bei diesen beiden Künsten gibt es gewisse äussere Merkmale, die den Einfluss aufs deutlichste markieren: die hervorstechenden Unterschiede in der Sprache, die ein Volk vom andern so scharf trennen, und die grossen Verschiedenheiten in der Szenerie und der Wahl des Objektes der Darstellung. Mit beiden Faktoren hat Musik wenig oder gar nichts zu tun. Ihr Gegenstand ist in der Regel vag und unbestimmt; ihr Vokabularium besteht aus einer eng umschriebenen Anzahl von Tönen und im übrigen heisst es ja, ihre Aufgabe ist es, das Gefühlsleben des Menschen — ohne Unterschied der Nation — darzustellen, mit Benutzung längst erworbener Gesetze und Formen. Aber doch ist es ganz unrichtig zu behaupten, dass Musik von der Nationalität vollkommen unabhängig ist. Der Komponist trägt das Merkzeichen seiner Rasse nicht weniger deutlich an sich, als der Dichter und der Maler, und jede Musik, in deren Adern echtes, warmes Blut fliesst, hat ihre Inspiration von der Brust des Mutterlandes empfangen.

Man hat lange gezögert, diese Wahrheit anzuerkennen. Lange wurde geglaubt, dass Volksmelodie ein künstliches Ding sei, nicht frei von Manierismus; dass ihre charakteristischen Merkmale nur in der Anbringung gewisser Figuren und Phrasen bestünden, also etwa, dass es möglich wäre, aus „Rule Britannia" eine ungarische Volksmelodie zu machen, dadurch, dass man das Lied mit einer ungarischen Kadenz (dem bewussten „Schwänzchen") schliesst. Das ist ein grosses Missverkennen. Zweifellos ist ja, dass jede Volksmelodie sich durch einen gewissen äusseren Typus kennzeichnet. Aber das Erscheinen dieser Art Figuren und Wendungen liegt ja gänzlich an der Oberfläche und dient mehr als Anzeige oder Titel. Entscheidend ist, ob diese Merkmale am richtigen Platze herauswachsen, oder nur lose hingelegt sind, wie leblose Zusätze oder Anhängsel. Es mag auch vorkommen, dass ein grosser Komponist die fremden Idiome nur wie ein Propfreis dem alten Stamme aufsetzt; aber ihr Wachstum wird sofort durch den Einfluss der Mutterpflanze beeinflusst; der Charakter des aufgepfropften Reises wird sofort durch seine Umgebung in verändertem Lichte erscheinen. Und diese äussere Zutat wird gewiss nicht als nicht zum alten Stamm gehörig beurteilt werden können, weil sie, im innersten Wesen zum alten Stamm zugehörig, wie aus gleichem Boden entsprungen ist.

Oft hat auch die nicht korrekte Methode der Klassifizierung irre geführt. Wir haben schon erwähnt, dass es äusserst schwierig ist, zu bestimmen, welcher Nation ein Mann angehört. Berichte sind unvollkommen,

Digitized by Google

Namen führen irre, Geschichte wird entstellt aus Mangel an ethnologischen Kenntnissen, und so kommt es, dass Versuche, die Nationalität eines Tonkünstlers festzustellen, oft fehlgeschlagen sind und zu unrichtigen Resultaten geführt haben.

Der Gegenstand dieser Arbeit ist die Beibringung eines der bemerkenswertesten Beispiele einer solchen unrichtigen Zuschreibung. Von den Zeiten Carpani's[1]) bis in unsere Tage — eine neuere grosse Haydn-Biographie steht noch aus — haben alle Biographen des grossen Meisters ihn übereinstimmend als einen Deutschen geschildert, geboren wie allbekannt in Nieder-Österreich, Deutsch redend als seine Muttersprache, teutonisch nach Rasse und Charakter, wie seine ganze Umgebung, in der er lebte. Doch, je mehr wir ihn studieren, desto unmöglicher erscheint es, seine Musik als das Werk eines Germanen zu betrachten. Sie ist unzweifelhaft durch seine Erziehung und verschiedene Nebenumstände beeinflusst; das frühe Studium Ph. Emanuel Bach'scher Schöpfungen, der spätere Verkehr mit Mozart: beides ist natürlich nicht ohne Einwirkung auf die Art seines Schaffens geblieben, aber wenn wir etwas näher auf das Wesen und den Geist des Mannes selbst eingehen, so werden wir finden, dass die seinen Schöpfungen innewohnenden Charakteristika nicht mehr Deutsches an sich tragen, als etwa Französisches oder Italienisches. Haydns musikalisches Temperament ist ohne Analogie unter allen anderen deutschen Komponisten beweglich, leicht nervös, sensitiv, vielleicht etwas seicht, aber klar und durchsichtig, wie ein Fluss aus den Bergen. In der Beschaffenheit seines Humors steht er fast allein — er differiert total von Mozarts heiterm Witz, von den beissenden Scherzen Beethovens; er hat etwas Niedliches, Schmuckes, Spielendes; er ist frei von Satire oder epigrammatischer Schärfe und Spitze. Fehlt dem Meister der lange Atem und die Stattlichkeit, die dem deutschen Temperamente eigen sind, so besitzt er dafür die grössere Beweglichkeit. Haydn war der Kühnste unter den Pionieren, der Unternehmendste der Klassiker und, was dabei das Merkwürdigste ist, seine Experimente sind mehr der Ausfluss seiner unruhigen, lebhaften Phantasie, als das Resultat wohl überlegter und bewusst vorgenommener Reformen. Auch von der Aussenseite ist dieser Unterschied wahrzunehmen. Die Formen seiner melodischen Phrasen sind dem deutschen Volkslied nicht ähnlich; seine Rhythmen sind zahlreicher und mannigfacher geartet; seine Metren

[1]) Giuseppe Carpani, geb. 1752 in Brianza, Dichter und Musikschriftsteller, Verfasser des Buches „Haydine" usw. (1812, Milano), der früheste Biograph des Meisters. Das Buch ist voll Enthusiasmus und mit an Vergötterung grenzender Eulogie geschrieben. Carpani starb 1825 in Wien, wo er einen grossen Teil seines späteren Lebens zugebracht hatte.

Digitized by Google



ooo JOSEPH HAYDN ooo
nach dem Gemälde von T. Hardy





HAYDN-MEDAILLE VON E. GATTEAUX

Digitized by Google

Digitized by Google

sind oft seltsam und ungewöhnlich. Durch ganz Westeuropa geht die viertaktige Phrase, fast überall als Einheit in der Taktart akzeptiert; korrespondierend damit erscheinen die 8, 16 oder 32 Takte enthaltenden Stücke. Unter hundert deutschen Volksmelodieen wird man kaum eine Ausnahme von dieser Regel finden; dagegen sind unter Haydnschen Melodieen in den Quartetten Ausnahmen von dieser Regel ebenso häufig, wie die Anwendung der Regel selbst. Kurz, in der Wahl seiner Themen zeigt sich eine weit grössere Mannigfaltigkeit, als zu seiner Zeit in Deutschland bekannt war, und sehr viele seiner besonders charakteristischen Melodieen reden eine andere Sprache und in einem anderen Schema der Versifizierung.

Die hier kurz im Auszug mitgeteilten Tatsachen können uns zu zwei Schlüssen führen. Entweder, das Gesetz der Nationalität ist auf Haydn nicht anwendbar, oder es ist ein ethnologischer Irrtum, ihn dem deutschen Volksstamm zuzurechnen. Die erste Alternative kann kaum mit Erfolg in Betracht gezogen werden, weil kein Grund vorliegt, ein anerkanntes Gesetz auf ihn nicht in Anwendung zu bringen; die zweite Frage war für lange Jahre ausser Diskussion, weil der Beweis nicht zu erbringen war, welcher Nation Haydn eigentlich angehört. Aber seit Kuhač seine umfangreiche Sammlung süd-slawischer Volkslieder[1]) veröffentlicht hatte, und diesem Werke eine Schrift[2]) nachfolgen liess, worin er die Zugehörigkeit des Komponisten zur slawonischen Rasse nachwies, ist diese Frage wohl der Zweifel beraubt. Kuhač stellt darin drei Thesen auf: erstens, dass die kroatischen Volksmelodieen alle jene charakteristischen Eigentümlichkeiten besitzen, die wir als bestimmte Melodieen bei Haydn wiederfinden; zweitens, dass er viele dieser Volksmelodieen tatsächlich verwendet hat; drittens, dass die Tatsachen seiner Geburt und Herkunft starken Wahrscheinlichkeitsbeweis dafür bilden, dass er kroatischer Abstammung gewesen ist.

Es wird hier angezeigt sein, einen kurzen Blick auf Land und Leute von Kroatien zu werfen, um zu zeigen, ob die Verhältnisse so geartet sind, dass der Anspruch, den Meister als den Ihrigen zu beanspruchen, einige Berechtigung verdient. Die Frage ist um so entscheidender, als diese nicht seine Person allein, sondern seine Familie ebenso angeht, wenn wir uns erinnern, dass seine Eltern musikalische Leute waren, die ihm den ersten Musikunterricht erteilten, und dass sein Bruder Michael sich lange eines Rufes erfreute, der hinter dem Ruhm Josephs nicht sehr weit zurückstand. Im allgemeinen aber ist unsere Aufgabe in dieser Richtung nicht leicht, weil die in Deutschland verbreitete Ansicht über das kroatische Volk der Bejahung der hier aufgeworfenen Frage keinesfalls förderlich ist. Die Assoziationen, die wir mit den Kroaten in

[1]) Dr. Kuhač: Juzno-slovjenske Narodne Popievke.
[2]) Dr. Kuhač: Josip Haydn.

Digitized by Google

Verbindung zu bringen gewohnt sind, sind: Krieg und Plünderei, kühne Angriffe und schlecht benutzte Erfolge, ein Leben voll Leichtsinn und Völlerei; ein Volk ohne höhere Ideale. Über die Kunst dieses Volkes nachzudenken, ist uns nie in den Sinn gekommen; wir hätten seine Sprache lernen müssen, um seine Literatur zu verstehen, wenn es überhaupt eine hatte.

Niemand wird diesen Glauben, den ich fast einen Aberglauben nennen möchte, teilen, der den Charakter des Volkes und des Landes ein wenig studiert hat. Agram, die Hauptstadt, ist eine schöne, moderne Stadt, die, in dem ausgedehnten, fruchtbaren Sawetale gelegen, in ihrer ganzen Anlage anderen Grossstädten Deutschlands wenig nachsteht. In den vom Zentrum entfernter gelegenen Plätzen herrscht allerdings noch Armut und Unwissenheit, aber von Jahr zu Jahr mehren sich die Anzeichen einer sich mächtig ausbreitenden Zivilisation. Hin und wieder gibt es im Lande noch Ausbrüche, die auf Unzufriedenheit im religiösen oder politischen Leben schliessen lassen; nie aber sind die Motive solcher revolutionierenden Bewegungen unedler Natur. Und durch das ganze Land zieht sich die Liebe zur Musik. Die Männer singen am Pfluge; die Mädchen am Brunnen; in jedem Dorfe hört man Musik, und das Volk tanzt auf dem grünen Rasen beim Klange der tambura. „Unter je drei Kroaten", bemerkt Kuhač, „ist gewiss einer zu finden, der entweder spielt, singt, oder — komponiert!"

Man kann mit Recht einwerfen, dass der gegenwärtige Zustand vor 150 bis 200 Jahren kaum existiert haben kann. Richtig! Damals war das Volk kaum etwas anderes als das Aushebungsmaterial für die habsburgische Armee gegen die Feinde des nahen Ostens. Und das Land selbst war — wie Kuhač bemerkt — nichts weiter als ein grosses Vorpostengebiet, ein Wall gegen die türkischen Einfälle, und wurde von Wien aus auch nur wie ein Kasernenstaat behandelt. „Uns war es nicht gestattet" — fährt er fort — „unserem Volke die Vorteile eines geordneten Städtewesens zu verschaffen; wir hatten nicht einmal ein geistiges Zentrum, entbehrten auch des geringsten Fortschrittes; wir mussten zufrieden sein, wenn dieser oder jener Stadt der Name einer Hauptstadt bewilligt wurde." Die kroatischen Edelleute fanden es unter diesen Umständen nicht erforderlich, mehr Zeit als unumgänglich notwendig in ihrem Heimatlande zuzubringen. Wien und Pressburg waren ja viel interessanter und amüsanter: da gab es Bälle und Theater und reichlich Vergnügungen anderer Art. Und so fehlten auch die Beschützer und Beförderer der Kunst diesem vernachlässigten, stiefmütterlich behandelten Landgebiete, bis im 19. Jahrhundert, es sind kaum siebzig Jahre, der Dichter Ljudevit Gaj aus den zerbröckelten Sprachresten das Alphabet herzustellen, die Grammatik zu bilden und weiter die Volkslieder zu sammeln begann. Damit sprang, wie mit einem Zauberschlage, eine ganze Reihe von Künstlern, in erster Reihe von Dichtern, hervor.

Digitized by Google

Aber in der Zwischenzeit war ein anderes Moment hervorgetreten, das für unser Thema von besonderer Bedeutung ist. Die Südslawen gehören nicht zu jenen Völkern, deren charakteristische Eigenschaft Sesshaftigkeit ist; im Gegenteil, Wandertrieb liegt ihnen im Blute, und so ist es notorisch, dass zu allen Zeiten Verschiebungen der Bewohner dieser Landstriche vorgekommen sind. Wir finden Kroaten grösstenteils im Südosten unseres Erdteils einwandernd: in Böhmen und Niederösterreich, in Istrien und Krain, in Serbien und Ungarn, in der Türkei und in Oberitalien; ja sogar in Tirol finden sich grosse Kolonieen, die aus Kroatien stammen. Und es ist wohl nicht ein blosser Zufall, dass sich in vielen dieser Distrikte Musiker mit grossem Namen befinden. Aus Pressburg stammt Johann Nepomuk Hummel; Joseph Weigls Geburtsort ist Eisenstadt; Liszt stammt von Raiding bei Oedenburg; Joachim von Kittsee; Goldmark von Keszthely; ich könnte noch eine Reihe tüchtiger Männer anführen, deren Heimat das slawische Kroatien ist. Dass keiner dieser Namen einen kroatischen Klang hat, soll uns nicht irreführen. Der Hang der Künstler und auch mancher Schriftsteller, den anererbten Namen zu ändern, ist ja wohlbekannt. Gelehrte wählten ihrer Richtung gemäss das lateinische Idiom, während Musiker, je nach ihrer Neigung, sich italienisierten oder germanisierten. Trtic, der in Istrien geboren war, ist der Welt nur als Tartini bekannt; der berühmte Kontrabassist Dragonetti hatte früher den Namen Dragonic. Ein brummendes Insekt heisst im Kroatischen onomatopoetisch: Cumbaric, und daraus wurde Hummel, und der Name des bekannten Interpreten Beethovenscher Quartette lautet ursprünglich nicht Schuppanzigh, sondern echt slawisch: Župancic.

Zu unserem Thema zurückkehrend, scheint es also aus den genannten Gründen durchaus nicht ungerechtfertigt, Haydn als zur kroatischen Rasse gehörig zu bezeichnen. Die Kroaten sind ein musikalisches Volk, sie bildeten den Hauptteil der Bevölkerung des Distriktes, wo er geboren ist und wo auch mancher andere gute Musiker das Licht der Welt erblickte. Ein Blick auf den Stammbaum der Familie — er reicht nicht sehr weit zurück — wird uns dem Gegenstand noch näher bringen.

Vor allen Dingen ist zu konstatieren, dass der Name Hayden oder Haydin ein durch ganz Kroatien verbreiter ist. Wir dürfen uns nicht wundern, dass in den Tagen, als man phonetisch buchstabierte, d. h. so, wie sich die Laute dem Gehör einprägen, Varianten zahlreich vorkamen. Pohl gibt vierzehn verschiedene Schreibarten an und hält den Gegenstand nicht einmal damit erledigt. Der Urgrossvater erscheint in den Stammregistern zu Hainburg als Caspar Haiden; der Name des Grossvaters lautet merkwürdigerweise bald Thomas Haydn, bald Hayden; des Vaters Name lautet Mathias Haiden; Zeitgenossen nennen den Komponisten Josephus Hayden. Der Meister selbst schrieb sich noch 1762 „Hayden“,

Digitized by Google

wie aus einer Gehaltsquittung, die mit „Giusseppe Hayden“ unterzeichnet ist, hervorgeht. Aber schon im gleichen Jahre ändert er seinen Namen nach Wiener Art in „Haydn“, den er nun in dieser Form beibehält. Aber diese Änderung, die fast wie dem Gebote der Mode folgend erscheint, ändert nichts an der Tatsache, dass sein Name den kroatischen Stempel trägt: er lautet noch 1794 auf dem Standbild, das ihm Graf Harrach in seinem Parke errichten liess, „Josephus Hayden“; gerade so, wie er in den Dorfgegenden in der Nähe von Oedenburg noch häufig genug anzutreffen ist.

Aus diesen und noch anderen Gründen, die wir hier nicht weiter verfolgen können, lässt sich wohl schliessen, dass der Vater der slawonischen Rasse angehörte, unter der er lebte und arbeitete. Die Mutter, eine geborene Koller — wahrscheinlich eine phonetische Variante des kroatischen Kolar — stammte aus Rohrau, das vor 200 Jahren ein kleines Dorf mit ausgesprochen kroatischer Bevölkerung war. Alles, was uns über die äussere Erscheinung des Meisters bekannt ist, lässt auch stark auf slawonische Abkunft schliessen. Das knochige, unschöne, aber freundliche Gesicht mit den starken Backenknochen, die lange Nase, die stark vortretende Unterlippe, die lebhaften grauen Augen, die so oft humoristisch blinzelten, der schmächtige Körperbau, die nervigen Hände — alles das kann man noch heute in jedem Dorfe finden, wo slawonisches Blut rein erhalten ist. Wenn diese Analogieen auch keinen Beweis in sich selbst bilden, so helfen sie uns doch, unsern Beweis zu verstärken. Verschiedene Neigungen, die als typisch für den Stamm gelten, lassen sich auch bei Haydn leicht entdecken: seine Unterhaltungsgabe war mit jener Art Witz und Humor durchsetzt, wie er hundertfach in Gedichten und Aphorismen des Volkes erscheint, und seine Äusserung, dass er die angenehmsten Abende seines Lebens mit seinen Bekannten bei einem Glase Wein im „Engel“ zugebracht habe, wird in manchem Kroatenherzen einen lebhaften Widerhall hervorgerufen haben. Auch die Art seines religiösen Gefühles entspricht vollkommen der Denkweise des slawonischen Volkes, besonders des Bauernvolkes, von dem er ja herstammte.

Man wolle uns nicht falsch verstehen. Alle die genannten Kennzeichen, ob sie nun wichtig, unbedeutender oder gänzlich unwichtiger Natur sind, sollen nichts beweisen. Aber sie motivieren das unleugbare Faktum, dass Haydns Musik mit kroatischen Melodieen durchsättigt ist, dass eine nahe Verwandtschaft besteht, dass das Hineinlegen nicht durch künstliche Arbeit — ich erinnere an Brahms mit seiner häufigen Benutzung ungarischer Themen — sondern aus dem natürlichen Wachstum seiner Ideen hervorgegangen ist. Einige sind Volksmelodieen in ihrer einfachsten Form; andere erscheinen verändert und verfeinert; die meisten seiner Melodieen sind Original. Haydn könnte ja sonst nicht zu unseren Grossmeistern gezählt werden, wenn er in einer Sprache reden würde, die nicht seine eigene ist.

Digitized by Google

Seine Vertrautheit mit Volksmelodieen muss in seinen frühen Kinderjahren begonnnen haben. Der Vater war, wie wir wissen, ein guter Musiker, der abends nach getaner Arbeit vor der Tür seines Häuschens zu sitzen und den Kindern vorzusingen pflegte, bis sie selbst es verstanden, in den Gesang einzustimmen. Der erste Schulunterricht geschah im benachbarten Hainburg, wo die Familie früher gewohnt hatte, und hier mögen es wohl dieselben Lieder gewesen sein, die der Schüler dort zu hören bekam, die die Stille auf dem Marktplatze des Städtchens unterbrachen. Dann folgten die zehn Jahre Chorknabendienste im Stefansdome, bis er sich hilflos auf die Strassen Wiens geworfen sah, nun gezwungen, selbst für seinen Unterhalt zu sorgen. Es ist natürlich, dass seine ersten Schöpfungen keine direkten Spuren nationalen Einflusses aufweisen. Er befand sich noch in der Periode des Studiums; wie alle Studierenden war auch er von der Autorität der Vorbilder beherrscht; sein Ideal war Ph. Em. Bach, sein Bestreben, die Lehren des Fuxschen „Gradus ad Parnassum" praktisch umzusetzen. Aber, von dem Augenblick an, wo er seine eigene Stimme hören liess, da treten auch die Laute des slawonischen Volkes deutlich hervor. Da gibt es die gleiche Form der Melodie, dieselbe Wiederholung der Phrasen, dieselbe Feinheit und Sensitivität im Ausdruck, und das nicht einmal oder zweimal, sondern durchgehend auf der ganzen Linie. Wir finden Volksmelodieen von der ersten Symphonie in D bis zu den Salomonschen; die Melodieen finden ihren Weg in Hymnen, Divertimenti, Quartette usw., nicht etwa, weil der Meister arm an eigener Erfindung war und fremde Anlehnungen nötig hatte, sondern weil er diese Töne so liebte und sie nicht unbenutzt, unverarbeitet lassen wollte. Wir dürfen nicht vergessen, dass Haydn dreissig Jahre lang Kapellmeister des Fürsten Esterhazy war, dessen Güter gerade im Mittelpunkte der kroatischen Kolonie gelegen waren. Er muss diese Melodieen jeden Tag gehört haben: auf der Strasse, im Wirtshaus, von Dorfmusikanten, von Strassensängern, beim Tanz. Sie müssen ihm in Fleisch und Blut übergegangen sein, diese Melodieen seines eigenen Volkes; sie wurden das Echo seiner eigenen Gedanken. Und so mag es gekommen sein, dass Haydn die zerstreuten Schätze des heimischen Bodens gesammelt und der Welt zum Geschenk gemacht hat. „Nicht die Arbeiter, die das Material herbeischaffen, bauen die Tempel, sondern die Baumeister sind es, die es zusammenfügen."

Unter den zahlreichen Beispielen, die Kuhač anführt, verdienen einige besonders erwähnt zu werden.

Die „Cassation" (eine Art Suite) in G (1764) beginnt so:

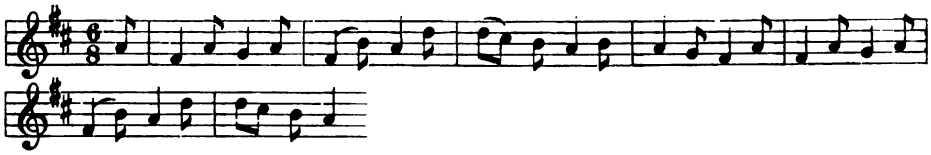


Digitized by Google

Es braucht kaum erwähnt zu werden, dass, als Haydn dies niederschrieb, ihm dabei das alte slawonische Trinklied vorschwebte:



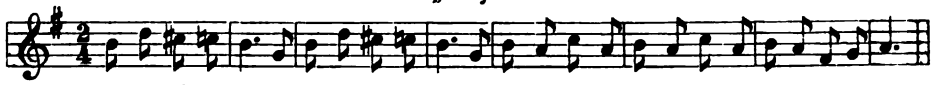
Ein Frühlingslied „Proljeće“:



finden wir im Anfang des D-durQuartett (op. 17 No. 6) wieder:



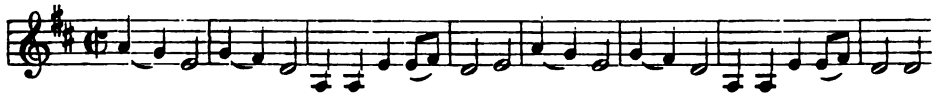
Ein sehr beliebtes Tanzlied „Hayde malo dere“:



erscheint bei Haydn in leicht veränderter Form:



Das charakteristische Finale der D-dur Symphonie (Salomon No. 7) beginnt mit seinem Haupt-Thema:



und ist nichts als eine leichte Version einer sehr populären Ballade „Oj Jelena“ (Helene), die speziell in Eisenstadt gesungen wurde:



Diese Ballade muss unserem Meister ganz besonders gut gefallen haben; denn die Fortsetzung des obigen Motives der Symphonie:



zeigt in der Idee auch eine grosse Ähnlichkeit mit der Fortsetzung der „Helenen-Ballade“:



Eine der schönsten unter den grossen Symphonieen, die in Es-dur,

Digitized by Google

scheint fast aus lauter slawonischen Melodieen zu bestehen. Kuhač bezeichnet das Anfangsmotiv:



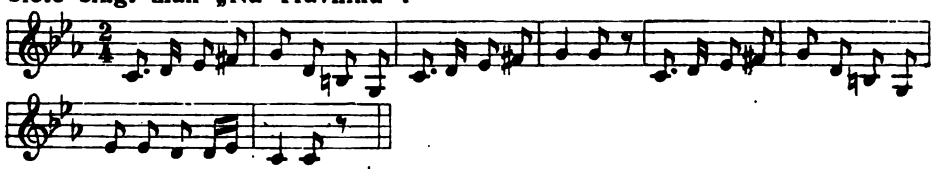
kurzweg als slawonisch. Aber besonders interessant ist es, das Andante in C (moll und dur) zu verfolgen. Der wohlbekannte Satz beginnt:



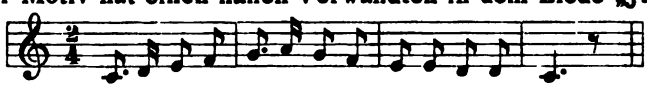
und das zweite Thema lautet bekanntlich:



Beides sind ausgesprochen slawonische Motive: im Oedenburger Gebiete singt man „Na Travniku“:



und das Dur-Motiv hat einen nahen Verwandten in dem Liede „Jur Postaje“:



Das Finale dieser Symphonie:



ist eine genaue Wiedergabe des Liedes „Divojčica potok“:



Digitized by Google

Wir können leider die Beispiele hier nicht weiter verfolgen, wir müssen das singende Kroatien verlassen und einen kurzen Blick auf das tanzende Völkchen werfen. Hier fliessen die Vergleichspunkte ebenfalls zahlreich. Was für Liszt der „Czardas" war, das war für den Altmeister der slawische „Kolo", mit dem Unterschiede, dass der Altmeister durchweg einen edleren Gebrauch von den Motiven, die er in seinem Heimatlande fand, zu machen pflegt. Ein hübsches Kolomotiv, wie es in Bosnien und Dalmatien getanzt wird, lautet:



Es lässt sich aber mit Bestimmtheit annehmen, dass dieses Tanzmotiv auch in Eisenstadt gehört wurde, denn das Finale im C-dur Quartett (op. 33 No. 3) beginnt:



Viele andere von Haydns charakteristischen Melodieen folgen diesen Typen; das Finale des F-dur Quartettes ist wohl ohne Zweifel slawischen Ursprunges:



wie der letzte Satz aus der „Bären"-Symphonie und vieles andere. Ein Marsch, der in der Regel bei Hochzeiten auf dem Lande gespielt wird, beginnt:



usw.

gerade so, wie das Finale der B-dur Symphonie (Salomon No. 9).

Diese Beispiele liessen sich vervielfachen, aber schon diese kleine Auslese wird zum Beweise genügen, dass Haydns Musik mit Anlehnungen an die kroatische Volksmusik angefüllt ist.

Wie erzählt wird, hatte der Fürst Esterhazy eines Tages eine ernste Diskussion mit seinem Kapellmeister. Ihm erschienen die Messen, die er für ihn schrieb, zu ernst und streng im erhabenen Stil komponiert zu sein, eine Anschauung, die uns heutigen Tages befremdend, fast erheiternd

Digitized by Google

erscheint. „Ob es nicht möglich wäre, religiös und populär zugleich zu schreiben?“ Der Fürst war gerade von seiner jährlichen Pilgerfahrt aus Mariazell zurückgekehrt und schilderte die dort gehörte Musik als das Ideal, das ihm vorschwebte. In den Eisenstädter Messen sei „zu viel Kontrapunkt und zu wenig Melodie“. Haydn horchte auf alles, was ihm angedeutet, vielleicht sogar in tadelnder Weise vorgehalten wurde, erkundigte sich in dem berühmten Wallfahrtsort nach allem, was ihm zu wissen nötig schien, komponierte für das nächste Jahr eine Messe im gewünschten Stil, und als die Zeit für die grosse Wallfahrt herangerückt war, schickte er seine Messe heimlich an den Regens Chori nach Mariazell, dann beim Fürsten einen kurzen Urlaub erbittend. Der Fürst kam von seiner Pilgerfahrt zurück, noch unzufriedener als zuvor. „Ich habe diesmal eine Kirchenmusik gehört“ — redete er Haydn an — „so etwas werden Sie nie fertig bringen.“ „Ew. Hoheit“ — antwortete Haydn — „die Komposition war von mir und ich selbst war der Organist.“

Von dieser Messe zitiert Kuhač sieben Melodieen, deren Ursprung anzuführen uns für unser Thema besonders wichtig erscheint; ich bemerke noch, dass sie auf deutschen Text komponiert ist. Die erste Nummer, beginnend:



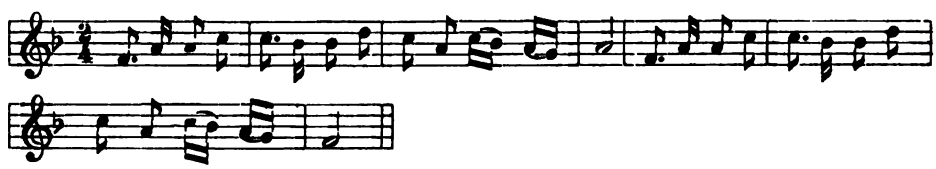
ist vollkommen identisch mit dem kroatischen Liede:



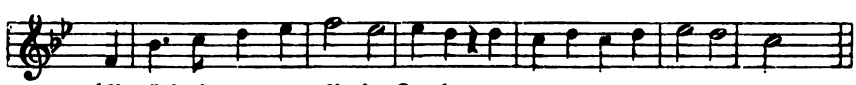
eine zweite Melodie:



wird in dem Liede „Ti jabuka“ in Borištow so gesungen:

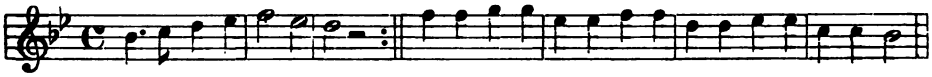


Eine dritte Melodie zu Textworten, die wohl religiös genug klingen:



Digitized by Google

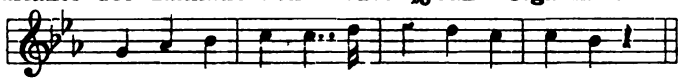
beginnt merkwürdigerweise — ohne den Auftakt — wie das slawonische Trinklied „Draga moja gospodo“:



Wir hoffen, dass diese Nummer dem Fürsten populär genug erschienen sein mag. — Die vierte Nummer:



ist eine Variante des dalmatischen Liedes „Jedna Ciganka“:



Die fünfte Melodie „Betrachtet ihn mit Schmerzen“ ist in ihren beiden Teilen fast ganz identisch mit einer kroatischen Melodie:

Haydn:



Kroatisch:



Die sechste Melodie ist besonders interessant, weil Kuhač hier (die Worte lauten am Beginn: Nun ist das Lamm geschlachtet) sehr starke Anlehnungen an drei verschiedene Lieder entdeckt hat. Merkwürdigerweise sind alle drei Trinklieder, eigentliche Kneiplieder mit dem Refrain „Vivla compagnija“.

In der Messe lautet das Stück wie folgt:

Messe.

A. B.



Kroatisches Trinklied, konform mit Haydn A:



Ein anderes Trinklied, konform mit B:



Digitized by Google

Zu meiner Zeit sangen wir Studenten auch manches Kneiplied nach diesem Muster, ohne den Ursprung zu kennen. — Ein drittes kroatisches Lied gehört auch zur Verwandtschaft; es beginnt:



Endlich die siebente Melodie — eine siebentaktige Phrase:



entlehnt seine Sequenz und seinen merkwürdig stillhaltenden Rhythmus einem kroatischen Liede, aus dem ich die charakteristische Stelle herausgreife:



Es ist klar, dass das Wort „populär" in Haydns Vokabularium mit dem Worte „slawonisch" identisch war.

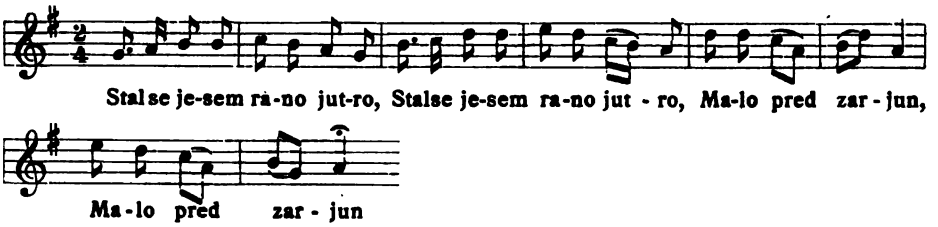
Hier mag eingeworfen werden, dass dieses Beispiel gar nichts beweist. Wir wissen, dass Haydn veranlasst worden war, seine Musik in einem populären Stil zu schreiben. Was war natürlicher, als sich seiner Umgebung anzupassen und die Idiome zu benutzen, die ihm zur Hand und vertraut waren? Und diese Idiome waren die Idiome des slawonischen Volkes. Wenn jemand in einer Bauernversammlung zu reden hat, so verfällt er unwillkürlich in den Dialekt und die Sprechweise seiner Zuhörer; deshalb gehört er seiner Abstammung nach doch nicht zum Kreise seiner Zuhörer, wenn er auch ein paar Redensarten oder Bilder aus der Ideenwelt seines ländlichen Auditoriums herausgegriffen hat. Dieser — mögliche — Einwurf würde grössere Wirkung haben, wenn jene Messe eine isolierte Erscheinung wäre; er verliert aber an Gewicht, wenn wir uns erinnern, dass die hier angewandte Richtung nichts weiter ist, als die Anwendung der slawonischen Volksmusik für Kirchenmusik ganz in derselben Weise, wie wir dies bei der Symphonie und den Kammermusikstücken schon bemerken konnten. Aber unsere These wird unzweifelhaft entscheidende Kraft gewinnen, wenn wir finden, dass Haydn nicht nur den kleinen Kreis seiner nächsten Umgebung, sondern das gesamte Österreich in dieser Sprache, in dieser kroatischen Musiksprache angeredet hat, und dieses Element für geeignet hielt, bei allen grossen politischen und zeremoniellen Gelegenheiten hervorzutreten.

In der Regel eignen sich diese Melodieen wenig für diesen Zweck. Sie sind frisch, heiter, sensitiv, zuweilen pikant, erheben sich aber selten

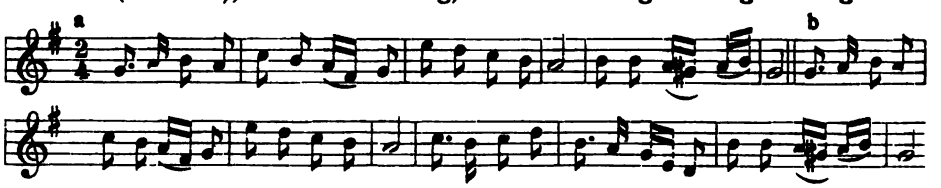
Digitized by Google

zu einem Niveau von Würde und Feierlichkeit. Sie gehören mehr zu der Gattung, die Phantasie und eine gewisse Innigkeit in sich schliesst; Breite, Gravität, Tiefe liegen ihr fern; hier sind der Volksmuse gewisse Grenzen gesteckt, die fast nie überschritten werden. Häufig beginnen die Melodieen auch mit schönen Tonphrasen, verflachen aber gegen das Ende, und werden matt, gemeinplätzig. Wir konnten das bei fast sämtlichen oben zitierten Beispielen bemerken — die Hand des Künstlers hat stets gegen das Ende der Melodie eingreifen müssen. Ich zitiere hier noch zum Schluss einige neue Beispiele zum Beweise des Gesagten: der Leser wird bald herausfinden, wo ich hinaus will.

Im Bistritzer Kreise wird das Liedchen „Stal se jesem“ so gesungen:



Für diese Weise gibt es eine grössere Anzahl Varianten, je nach den verschiedenen Gegenden des Landes, die wir ausser acht lassen müssen. Nur zwei davon, die im Verlaufe etwas mehr Selbständigkeit zeigen, zitiere ich hier (a und b), die eine 6 taktig, die andere regelmässig 8 taktig:



Der Rest ist leicht zu erraten. Als Haydn im Jahre 1797 beauftragt worden war, die National-Hymne nach den Worten Haschkas in Musik zu setzen, muss er diese Melodie vor Augen gehabt haben, und hatte beschlossen sie zu benutzen als „monumentum aere perennius“. Darüber ist wohl niemand ausser Zweifel.

In Wien liegen die autographischen Skizzen zur österreichischen Volkshymne; wir gewinnen bei ihrer Betrachung einen hübschen Einblick in des Meisters Werkstatt. Wir entnehmen daraus, dass die Hymne, wie wir sie heute kennen, aus keiner momentanen Eingebung hervorgegangen war, kein plötzliches Impromptu, das fertig aus dem Geiste des Tonschöpfers hervorsprang wie Athene aus dem Haupte von Vater Zeus — nein, eine peinlich sorgfältige Arbeit ist dieser Schöpfung vorangegangen, ein genaues Abwägen und Überlegen der Alternativen. Eine der letzten

Digitized by Google

Skizzen nach den ersten 4 Takten, die ja bis auf eine kleine Änderung im vierten Takte vollständig national sind, hat dieses Gesicht:



So also, aus verschiedenem Metall, wie Cellini seinen Perseus schuf, hat Haydn der patriotischen Stimme seines Volkes Töne verliehen. — —

Es ist wohl zu hoffen, dass alle diese Beispiele keinen der Leser ermutigen werden, Haydn des Plagiats zu beschuldigen. Keine Anklage könnte ungerechter sein. Er hat keines anderen Menschen Gut geschmälert, er hat einfach jene Melodieen der Landbevölkerung veredelt, mit deren Gedanken und Ausdrucksweise er ja schon durch seine Geburt verknüpft war. Was er in seine Schöpfungen entnahm, ist in der Regel nur eine kleine Melodie, oft nur eine kurze Phrase; die Behandlung, die Durcharbeitung, der Satz ist nur ihm gehörig, wie Faust Goethe, oder Hamlet Shakespeare. Der Meister, der 125 Symphonieen und 77 Quartette geschrieben hat, hat wohl das Recht zu beanspruchen, das Gute dort zu nehmen, wo er es findet, und wenn wir vielleicht einmal überstreng sein wollen und ihm dieses Recht bestreiten, so werden wir ihm doch erlauben müssen, in seiner eigenen Muttersprache zuweilen zu reden. Und für Haydn waren die Volksmelodieen wenig mehr, als die Worte seiner eigenen Zunge. Wichtiger war es uns, festzustellen, wie tief seine musikalische Empfindung im Volkstümlichen wurzelte. Viele der hier zitierten Beispiele mögen besonders charakteristisch erscheinen; es gibt aber hunderte seiner ureigenen Erfindung, bei denen, mehr oder weniger, dieselben Eigentümlichkeiten zu finden sind. Kein Zweifel, er war nicht nur das Kind seines Volkes, er besass seine eigene Persönlichkeit, seine eigene grosse Erfindungsgabe, seine eigene Mission, Musik den Ohren der Welt zu bringen. Aber durch das alles zieht sich das nationale Element wie ein deutlich erkennbarer roter Faden. Das oft angefochtene Wort „les grands artistes n'ont pas de patrie" findet gewiss auch keine Anwendung auf den kroatischen Bauernsohn, der die Melodieen seines Volkes unsterblich gemacht hat.

Digitized by Google

MUSIKGENUSS UND ORGANEMPFINDUNGEN

von Dr. Hermann Kesser-Zürich

Es gab eine Zeit, da hielt man es für so selbstverständlich, dass die Gefühle beim Kunstgenuss keine wirklichen Gefühle wären, dass viele Ästhetiker sich nicht einmal die Mühe nahmen, über die Frage von der Wirklichkeit oder Scheinhaftigkeit der Gefühle eine Entscheidung zu treffen. Dieser Aufsatz soll gerade von der Wirklichkeit, der „Realität" der Gefühle, wie sich die Ästhetiker auszudrücken pflegen, handeln. Ich möchte aber doch vorher die Gegner der realen Gefühle mit einigen kurzen Worten streifen. Dass es wirkliche Gefühle beim Kunstgenuss gibt, dieser Einsicht hat sich eigentlich keiner verschlossen. Nur hielt man das Vorkommen von solchen für etwas vollständig Ausserästhetisches und Nebensächliches. Das ist hauptsächlich mit dem rudimentären Stadium der grundlegenden ästhetischen Hilfswissenschaft, der Psychologie, zur Zeit eines Kant, Hegel und Schopenhauer zu erklären. Und wenn sich auch noch heute einige Ästhetiker gegen die Annahme wirklicher Gefühle so stark sträuben, so hat das seinen Grund in der Nichtbeachtung der erfolgreichsten Richtung unserer modernen Psychologie, der physiologischen Psychologie.

Als Hanslick im Jahre 1854 seine Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" schrieb, war es daher nicht anders zu erwarten, dass er im Anschluss an Hegel und Schopenhauer uns ganz ausdrücklich versicherte, alles reale Fühlen sei ausserästhetisch und jeder Übergriff in die reale Sphäre sei etwas, was mit dem Schönen und der Kunst nichts zu tun habe. Nach dem bekannten Satze, dass das Reich der Musik nicht von dieser Welt wäre, waren ja auch „reale Gefühle beim musikalischen Kunstgenuss" unbedingt eine contradictio in adjecto. Zwar spricht auch Hanslick von einer Resonanz des realen Gefühls, das für alles ästhetische Erfassen unerlässlich wäre, aber mit dem ästhetischen Akt als solchen habe das nichts zu schaffen, einfach weil sich ja sonst der Kunstgenuss in keiner Weise von Gefühlserlebnissen im täglichen Leben unterscheide. Zu gegenteiligen ketzerischen Ansichten bekannten sich die sogenannten Sensua-

Digitized by Google

listen: so traten Ambros, Hostinsky und Stade mehr oder weniger für die Teilnahme realer Gefühle beim musikästhetischen Genuss ein, noch deutlicher sprachen sich Hausegger, Riemann und Hennig aus. Aber psychologisch haben sie alle die zentrale, dominierende Stellung der Gefühle beim Kunstgenuss weder genügend begründet noch erörtert. Es bleibt meistens bei einem Konstatieren von Tatsachen, wenn schon beispielsweise Riemann über diesen Punkt sehr einleuchtend und klar gesprochen hat. Von neueren genannten und bekannten Ästhetikern haben sich die einzelnen verschiedenartig ausgesprochen. Eine eingehende Begründung, dass alle ästhetischen Gefühle Scheingefühle wären, hat Eduard von Hartmann versucht; der jüngste Vertreter der Scheingefühle ist Konrad Lange. Sein „Wesen der Kunst" ist zweifelsohne eine der bedeutungsvollsten ästhetischen Publikationen der letzten Jahre, aber gerade in dem Teile seines Werkes, der über Musik handelt, offenbart sich der psychologische Irrtum von Langes Illusions-Theorie am schroffsten. Auf diesem Gebiet wird die Unhaltbarkeit von Langes Annahme zweier Vorstellungsreihen, wovon sich die eine mit dem Kunstwerk, und die andere mit der vorgetäuschten Wirklichkeit befassen soll, am besten widerlegt. Einfach dadurch, weil die Musik nur als Musik und ausser uns als etwas Natürliches, Wirkliches nicht existiert. Neben Lange betont auch ein anderer moderner Ästhetiker, Theodor Lipps, den Ausschluss der Organempfindungen vom ästhetischen Verhalten. Mit dem Ausschluss der Organempfindungen ist aber auch das reale Gefühl ausgeschlossen, denn, wie ich sogleich zeigen will, sind reale Gefühle ohne Annahme von Organempfindungen nicht denkbar. Mit einer eigentümlichen Anschauung ist Stephan Witasek hervorgetreten, ebenfalls ein jüngerer Ästhetiker, er behauptete, die ästhetischen Gefühle seien vorgestellte Gefühle. Gegen diese Ansicht werden berechtigte Zweifel laut: Gefühle sind unmittelbar an gewisse körperliche Empfindungen gebunden, ohne diese Empfindungen kann man nicht gut an ein Vorstellen von Gefühlen denken. Da also zur Vollständigkeit eines Gefühls unbedingt eine ganze Reihe realer Empfindungen gehören, so müssten diese, wenn wirklich das Bild eines Gefühles entstehen sollte, mit vorgestellt, mit gedacht werden. Eine solche Annahme wiederstreitet aber dem psychologischen Verlaufe einer Vorstellung. Auch gegen die Annahme vorgestellter Gefühle erheben sich darum Bedenken.

Ausgehend von den Errungenschaften der physiologischen, experimentellen Psychologie und unter Verweisung auf die genetische Seite der Kunst will ich dagegen die Körperlichkeit aller ästhetischen Gefühle zeigen. Ich möchte dabei besonderes Gewicht auf eine im Vorjahr veröffentlichte Arbeit des verstorbenen dänischen Anatomen Karl Lange legen und im Zusammen-

Digitized by Google

hang mit dieser auf die gesamte moderne physiologische Psychologie und ihren Begründer Wilhelm Wundt. — —

Es führt nie zu erspriesslichen Ergebnissen, wenn sich der Ästhetiker ganz und gar über die Wirklichkeit erhebt, unsern sinnlichen Mechanismus, unsere Organe, und unsere allgemeinen vitalen Bedürfnisse hintansetzt. Den weit richtigeren Weg scheinen mir jene ästhetischen Forscher betreten zu haben, denen die ästhetischen Phänomene physiologisch zu erklären waren. Es ist kein Zufall, dass z. B. Nietzsche am Ende seiner Tage zur physiologischen Ästhetik kam, dass ihm schliesslich das ästhetische Problem zu einem physiologischen Problem wurde, ein Wandelgang des grossen Ästhetikers, den man den Tribut Nietzsches an die Naturwissenschaften genannt hat. Und warum sollte nicht endlich auch die Ästhetik sich die Errungenschaften der Erfahrenswissenschaften zunutze machen und sich auf den Boden der positiven realen Welt stellen? Sehen wir doch selbst, dass in unseren Tagen sogar mit Zuhilfenahme der Naturwissenschaften Weltanschauungen entwickelt werden. Es genügt hier auf den Namen Ernst Häckel hinzuweisen. Gerade ihn, der in konsequenter Anwendung empirischer und philosophischer Erkenntnis seinen grossen Gedanken über eine monistische Philosophie entwickelte, möchte ich als Beweis anführen, dass sich schliesslich nichts, was heute Philosophie heisst, den Erkenntnissen der empirischen Forschung entzieht. Nietzsche wurde durch Spekulation auf die physiologische Ästhetik gewiesen. Er hat damit seine eigenen Anhänger zu starkem Widerspruch herausgefordert und doch ist seine Behauptung, dass das dionysische Phänomen einzig aus einem Zuviel von Kraft erklärbar sei, aus dem Orgiasmus, gar nicht zu widerlegen. Sieht man sich seinen vielgeschmähten, gewünschten Rauschzustand, das „grosse Stimulans zum Leben“ näher an, verzichtet man darauf, dabei gleich an eine übermässige praktische Verwertung dieser Weisheit im täglichen Leben zu denken, so hat die Idee nichts „Böses“ mehr an sich, sie konstatiert nur eine Tatsache, das Verlangen des Menschen nach Genuss und das Wachwerden seiner Lebenskräfte im Genuss. Und diese elementare Bedeutung, die der Genuss, und zwar der reale durch Gemütsbewegungen erlebte Genuss, für das Entstehen aller Kunst und für alle ästhetischen Bedürfnisse des Menschen überhaupt hat, soll gerade hier erörtert werden. Damit ist natürlich bloss die Grundlage zur Erklärung der ästhetischen Erscheinungen gegeben, aber ohne die endgültige Festlegung der Tatsache wird sich jede Ästhetik, auch die Musikästhetik, immer nur in unklaren Spekulationen bewegen.

Vor allem erhebt sich die Frage: wie entstand die Kunst, aus welchen Bedürfnissen erklärt sich das Entstehen der Kunstgattungen? Auf die Frage kann keine Antwort gegeben werden, die den Beweis für ihre Richtig-

Digitized by Google



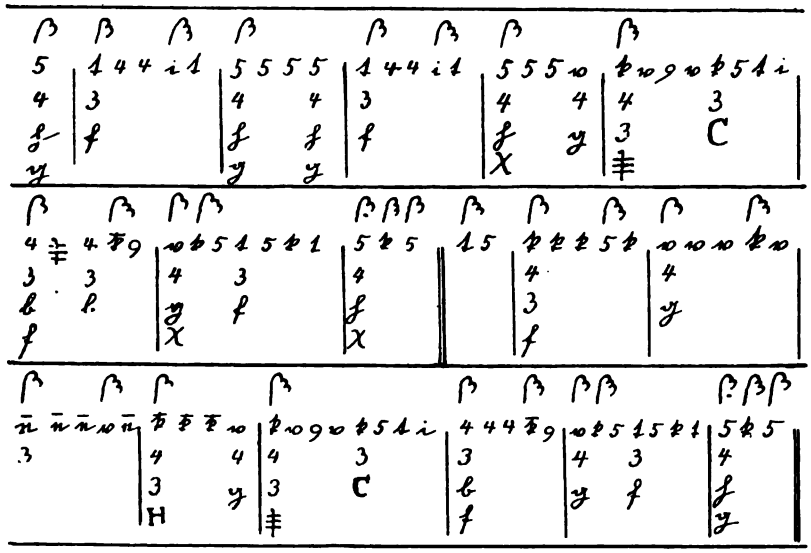
IV. 7

○○ JOSEPH WÖLFL ○○
vermutlich nach dem Gemälde
von J. B. Lampi dem Älteren

Digitized by Google

Digitized by Google

Englischer Tanz von Pickelhering.



Von Pickelhering.



DIE GAVOTTE AUS DEM „ROLAND VON BERLIN“ IN TABULATUR UND IN DER WILHELM TAPPERTSCHEN ÜBERTRAGUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

keit mathematisch beibringen kann. Hier muss man von ästhetisch-soziologischen Erwägungen ausgehen, dann wird man finden, dass eine der ältesten Kunstgattungen wie die Tragödie ihren Ursprung dem Verlangen der Griechen dankt, grosser Gemütserregungen teilhaftig zu werden. Das Streben nach affektvoller Erregung erklärt die antiken Gladiatorenkämpfe, alle Kampfspiele insgesamt, auch alle Art von leichten, ungefährlichen akrobatischen Spielen. Noch heute haben sich die Stierkämpfe in Spanien erhalten, bei uns in Deutschland besucht man Wettrennen, Variététheater und hat seine Freude an dem Kampf um den Sieg streitender Kräfte, dort an halsbrecherischen, lebensgefährlichen Produktionen, denen sich ein anderer aussetzt und die wir gefahrlos miterleben können. Und wie liesse sich das Vergnügen beim Zusehen von Tierbändigern, die sich in eine Horde von wilden Bestien begeben, anders erklären als mit dem Vergnügen an dem wollustvollen Beben, wenn der Löwe brüllend gegen seinen Herrn die Pranke erhebt. Man kann ganz richtig einwenden, dass es nur niedere ungebildete Instinkte seien, die an dergleichen ihre Freude haben. Und doch spielt das Verlangen nach Gemütserregung selbst in Fällen, wo es sich um die grössten Kunstwerke und um gebildete und ästhetisch geschulte Kunstfreunde handelt, die denkbar grösste Rolle. Es ist nur, man könnte fast sagen, falsche Scham, altmodische Wertung, die die Mehrzahl aller ästhetischen Betrachter daran hindert, sich das einzugestehen. Wie weit sich aber der Einfluss dieses menschlichen Triebes auf das ästhetische Gebiet erstreckt, darüber gibt uns eine Betrachtung über den Geschmack der minder Gebildeten in musikalischen Dingen Aufschluss. Wir brauchen an dieser Stelle nicht mehr zu erörtern, was wir unter guter und minderwertiger Musik verstehen. Es ist kaum fraglich, ob Verehrer von Bach, Beethoven und Wagner besondere Vorliebe für Couplets, Gassenhauer in der Form von Märschen und Walzern haben. Dergleichen fasst jeder vorgeschrittene Musiker von Geschmack mit den Fingerspitzen an und jeder allgemein Gebildete und darum auch musikalisch Gebildete hält sich vor ihnen die Ohren zu. Und doch würde vermutlich eine Statistik, aufgestellt über den Absatz bei unsern Musikalienhändlern, das traurige Ergebnis aufweisen, dass die Nachfrage nach minderwertiger Musik die nach guter vielleicht um ein mehrfaches übersteigt.

Auch zur Erklärung dafür müssen wir wieder auf den menschlichen Trieb nach Erlebung gefühlsmässiger Erregung zurückkommen. Der Gefühlsgehalt eines Liedes wie etwa „Weisst du, Mutterl, was mir träumt hat" erschliesst sich dem Ungebildeten viel leichter, als der Gehalt einer klassischen Symphonie oder einer symphonischen Tondichtung, auch viel leichter als die Stimmung eines Liedes von Richard Strauss und Hugo Wolf. Warum?

Digitized by Google

Die vom Kunstwerk erregten Gemütsbewegungen gehen immer von Vorstellungen aus, zum Unterschied von Gemütserregungen im täglichen Leben, die mehr auf einfache Empfindungen zurückzuführen sind. Der Grund für das Gefallen oder Missfallen liegt also, um dies näher auszuführen, der Hauptsache nach in den gedanklichen Verknüpfungen, ob sich nun diese jetzt bewusst oder unbewusst einstellen. Das Vorstellungsleben des Ungebildeten ist nun weit begrenzter und ärmer wie das des Gebildeten; so kommt es denn auch, dass es für die niederste Stufe des Musikbetrachters vielleicht nur einige wenige Gattungen von absoluter Musik gibt, etwa den Militärmarsch, das humoristische oder patriotische Potpourri u. a. m., lauter Tonwerke, an die der Betrachter mühelos anknüpfen kann. Bei klassischen Werken dagegen ist ihm ein vermittelndes Glied nicht gegeben, er kann ihren Gefühlsgehalt nicht so leicht erschliessen, weil ihm keine Vorstellungen zu Gebote stehen, durch die er sich zu dem Gehörten in ein sympathisches Verhältnis stellen kann. Anders der geschulte Musiker: sein Auffassungsvermögen, das durch die lange Übung im Musikhören herangebildet ist, seine natürliche Empfänglichkeit für die mannigfaltigsten Schattierungen des Gemütslebens ist unvergleichlich grösser[1]). Aber der Grad des Genusses kann für beide, wenngleich die Quellen in jedem Falle andere sind, der gleiche sein. Dass es Kunstwerke gibt, deren Eigenschaft, gefühlsmässige Erregungen zu verschaffen, gering ist — sowohl in der Musik wie in anderen Kunstgattungen — beweist nichts gegen die Tatsache, dass fast immer nach emotionellen, d. i. gefühlsbetonten Vorstellungen gesucht wird und auch fast immer solche vermittelt werden. Nur dass eben dazu der geistig höher Stehende mehr einer Beteiligung des Intellekts bedarf, während der minder Gebildete mehr instinktiv „reagiert".

Die Verwendung der Musik zur direkten und bewussten Erzeugung von Gefühlen kann durch unzählige Beispiele belegt werden. Ich möchte hier nur darauf hinweisen, dass die Musik in der Kirche nachgewiesenermassen, so nach der niedergeschriebenen Ansicht des hl. Thomas von Aquino, zur Verdichtung und Stärkung der religiösen Gefühle beigezogen wurde; Schiller verwendet in seinen Dramen die Musik ausschliesslich zu Stimmungszwecken, ähnlich Maurice Maeterlinck.

Das alles wollte ich nur anführen, um aus der Praxis den Nachweis zu liefern, wie ausschlaggebend für das Werden der Kunst eben die vielfach angegriffenen realen Gefühle sind. Man hat ihre Realität meistens

[1]) Allerdings wird hier auch die Fähigkeit zum Betrachten rein formaler musikalischer Schönheit, die bei dem Hörer von niederem musikalischen Bildungsgrad ebenfalls so gering ist, wie sein Vermögen, gefühlsmässig bewegt zu werden, massgebend sein.

Digitized by Google

damit widerlegt — damit komme ich auf den psychologisch-physiologischen Teil meiner Abhandlung — dass man auf die Unlustgefühle hinwies, die doch in der Kunst so oft dargestellt werden: wenn die Gefühle beim Kunstgenuss reale Gefühle wären, so würden wir auch im gegebenen Falle wirklich traurig sein, wirklich zornig, wirklich schmerzlich bewegt, wirklich eifersüchtig, wirklich hassend, wirklich fürchtend u. a. m. Die Unwirklichkeit dieser Gefühle, denen man doch sonst im täglichen Leben, so weit als möglich, aus dem Wege gehe, stehe aber ausser Frage: wenn die Kunst solche Gefühle vermittle, würden wir nicht nach ihr verlangen. Denn Unlustgefühle blieben immer Unlustgefühle und könnten nie Quelle eines Genusses werden.

In dieser Beweisführung liegt das ganze Fehlerhafte und Unwahre einer Ansicht, die von ganz falschen Voraussetzungen ausgeht. Können denn die sogenannten Unlustgefühle niemals zum Genuss werden? Antwort: unbedingt können sie das, und ohne diesen Umstand wäre das ästhetische Tatsachengebiet nie und nimmer zu erklären. Hier möchte ich nun einen kleinen Streifzug in das physiologische Gebiet tun. Ehe wir entscheiden, was genussvoll ist, müssen wir uns darüber verständigen, wie sich denn eigentlich Gemütszustände und Genüsse körperlich äussern. Ich denke vorerst nicht an die äusseren Symptome der Gemütsbewegungen, nicht an die Ausdrucksbewegungen, wie sie sich in Lachen oder Weinen, in der Form unserer Haltung, unserer Gliedbewegung, unserer Miene kundgeben. Vielmehr soll vorerst von den innerlichen organischen Vorgängen beim Geniessen die Rede sein.

Die Gemütsbewegungen äussern sich physiologisch — wie Karl Lange ausführt — in der Zusammenziehung oder Erweiterung unserer Blutgefässe, die Veränderungen führt das vasomotorische, d. h. gefässbewegende Nervensystem herbei. „Die vasomotorischen Zellen liegen teils im Gehirn, teils im Rückenmark; von ihnen gehen also die vasomotorischen Nervenfasern aus, welche die Blutgefässe begleiten. Sind diese Zellen in Ruhe, so bleibt der Kontraktionszustand der Gefässe unverändert und es kommt auch keine Gemütsbewegung zustande; treten die Zellen aber in Tätigkeit, so bringen die von ihnen ausgehenden Fasern die Gefässwände in Bewegung und die Gefässe verengern oder erweitern sich. Geschieht das in einem Umfang und einer Stärke, dass wir diesen Vorgang in unseren Organen empfinden und dass die so hervorgerufenen Empfindungen sich als Veränderung unseres ganzen Allgemeinzustandes geltend machen, und haben wir zugleich einen Eindruck aufgenommen, der uns als Ursache der eintretenden Veränderung imponiert, so sagen wir, es wäre eine Gemütsbewegung aufgetreten, die je nach den Umständen Behagen oder Unbehagen, Genuss oder das Gegenteil bedingen kann.“ Diese hiermit charakterisierten

Digitized by Google

Zellen treten natürlich nur infolge eines von anderer Seite zugeleiteten Reizes in Funktion und diese Reize kommen aus zwei Quellen, teils aus den Sinnesorganen und anderen sensiblen Teilen des Körpers, teils vom Sitze der geistigen Funktionen, also aus der grauen Rinde des Grosshirns, in das man den Sitz des Verstandes verlegt. Mit beiden Reizen haben wir es beim Kunstgenuss zu tun. So sind in der Musik die einzelnen Töne und Tonkombinationen die sinnlichen, äusseren (zentripetalen) Reize, die gedanklichen Verknüpfungen die seelischen, inneren (zentralen) Reize. Im allgemeinen kann man sagen, dass eine Erweiterung der Blutgefässe Lust, eine Zusammenziehung Unlust zur Folge hat oder umgekehrt. Die höheren Sinnesempfindungen, die Farben und Klänge, sind nun die Mittel für die lebhaftesten, mannigfaltigsten und an Abwechslung reichsten Genüsse, und zwar gerade durch ihre künstlerische Anwendung. Nun zeigt es sich aber, dass der Genuss nicht immer identisch ist mit dem sogenannten Lustgefühl. Die Ansicht, dass dieses Hauptbedingung für den Genuss, ja sogar gleichbedeutend mit ihm ist, kann nicht aufrecht erhalten werden, denn viele unserer Affekte und Stimmungen, die wir im allgemeinen als unlustvoll bezeichnen, können, wie Lange ausführt, „gelegentlich die Rolle eines Lustgefühles übernehmen". So braucht der Zorn nicht immer unlustvoll zu sein, er ist zwar heutzutage als Lustgefühl nur ein Privileg der sogenannten wilden Völkerschaften und rücksichtsloser zügelloser Elemente, aber er kann infolge seiner nahen physiologischen Verwandtschaft mit der Freude zu einem Lustgefühl werden. Auch die Angst kann genussreich werden, sobald man ihre Phänomene, ohne sich in Wirklichkeit einer ernsten Gefahr auszusetzen, mit klarem Bewusstsein der Sicherheit und Gefahrlosigkeit der Situation geniessen kann. So erklärt sich die Beliebtheit der nervenerschütternden, schauererweckenden Produkte der Belletristik. Der Angst verwandt ist die Spannung. Sie wird ebenfalls zu künstlerischen Zwecken bewusst verwendet und spielt gerade in der Musik, wie an den musikalischen Elementen sogleich dargetan werden soll, eine Hauptrolle. Von allen Genüssen aus dem Gebiete der Affekte gibt es nach Lange vielleicht keinen, der so gesucht wäre und absichtlich so viel verwendet würde, wie die Spannung. „Ja, selbst der Kummer, das physiologische Gegenspiel der Freude, der oft als mit jedem Lustgefühl unvereinbar betrachtet wird, kann zum Genuss werden." Immer dann, wenn es sich um ein behagliches Auskosten einer kummervollen Stimmung handelt, wird das der Fall sein. Anders wäre ja auch die Vorliebe für rührende, tränenerregende Poesie nicht zu erklären, die melancholische Musik würde kein Publikum finden, wenn der Kummer, die traurige Stimmung immer unlustvoll wären. Lange, der sonst die Musik wenig berücksichtigt, zitiert hier Bellini, der seine Aufgabe darin sah „piangere e far piangere".

Digitized by Google

Lässt sich aus all dem erkennen, dass die Annahme von realen Gefühlen, auch wenn diese Gefühle einen Stimmungscharakter haben, den wir sonst als unlustvoll bezeichnen können, dem Kunstgenuss nicht widerspricht, ja dass sogar gewisse Tatsachen sich einzig mit dem Vergnügen an Unlustgefühlen — so paradox das klingen mag — erklären lassen, so finden wir noch in einer anderen eigenartigen Tatsache, ich meine in der Abwechslung und deren Gefallen ein psychologisches Problem, mit dem sich ein grosser Teil alles ästhetischen Wohlgefallens ergründen lässt. Das Wohlgefällige der Abwechslung wiederum ist aber ohne ein Zurückgreifen auf rein physiologische Ursachen kaum zu verstehen. Nach der Theorie von der Gefässerweiterung und der Gefässverengung und ihrer Bedeutung für das Gefühlsleben lässt sich das Wesen dieser Erscheinung dagegen leicht analysieren: wirken auf uns Reize ein, die eine Gefässerweiterung zur Folge hatten, empfingen wir Eindrücke, drängten sich uns Gedanken auf, unter deren Einfluss unser Organismus in dieser eben beschriebenen Weise funktionierte, so ermüdet unser organisches System, wenn dieser Zustand einige Zeit lang anhält, für diese Art von organischem Verhalten. Eindrücke, die daher eine entgegengesetzte Einstellung unseres nervösen, gefässbewegenden Systems hervorrufen, also eine Verengung unserer Gefässe, wirken infolgedessen lustvoll. Der Satz „variatio delectat“ ist zu alt, als dass man seine grosse Bedeutung für unser Genussleben im täglichen Leben erst erörtern müsste. Auch das Wohlgefällige wechselnder Eindrücke beim Kunstgenuss ist eine allgemein geläufige ästhetische Erkenntnis. Nur die eigentliche Ursache, die mithin lediglich in dem Verhalten unseres Organismus zu suchen ist, dürfte noch nicht genügend auch ihrem ästhetischen Werte nach gewürdigt worden sein. Vor allem lässt sich aus dieser Erklärung entnehmen, dass die Organempfindungen vom ästhetischen Genuss ganz unmöglich auszuschliessen seien, eben darum, weil eines unserer am häufigsten auftretenden Genussgefühle, das Gefallen der Abwechslung, mit der Veränderung unseres gefässbewegenden Nervensystems zu erklären ist. Man hat schon vielfach von einem Stimmungsrhythmus gesprochen und verstand darunter einen eigenartigen in gefühlsmässiger Richtung gleich bleibenden Ablauf unseres Vorstellungslebens, unseres Seelenlebens. Man könnte in analoger Weise auch vergleichend von einem nervösen Rhythmus sprechen; auch unser Nervensystem weist durch bestimmte Eindrücke für eine gewisse Zeit ein regelmässiges, rhythmisches Verhalten auf.

Die Tragweite dieser physiologischen Tatsachen für die Musik und ihren ästhetischen Genuss, für die Erforschung gewisser einzelner musikalischer Elemente, wie des Rhythmus, der Harmonie und der Melodie kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Man hat für den Rhythmus unzählige Theorieen aufgestellt; ein glaub-

Digitized by Google

hafter Beweis für die ursprüngliche ästhetische Wohlgefälligkeit rhythmischer Formen liegt noch immer nicht vor. Sobald man die Bedeutung realer Spannungsgefühle, des realen Lustgefühls an der Abwechslung, auch auf das rhythmische Gebiet überträgt und hier im einzelnen experimentell forschend vorgeht, wird die Wahrscheinlichkeit, dem scheinbar undefinierbaren Phänomen mit einer ausreichenden Erklärung beizukommen, weit näher gerückt. Als Hauptmoment für die ästhetische Wohlgefälligkeit des Rhythmus hat man vielfach psychologisch das Auffassen von gleichartigen Elementen, das sich assoziativ, d. h. durch die Erinnerung an das Vorhergegangene, vollziehen soll, bezeichnet. Zweifellos handelt es sich aber beim Rhythmus oft um ein direktes Erkennen neuer Formen, wenn schon das Wiedererkennen gehörter Formen ebenfalls einen wichtigen Faktor der Rhythmik ausmacht. Wir sind gespannt, in welcher Weise sich die Weiterentwicklung einer rhythmischen Reihe vollzieht, sind je nachdem befriedigt durch das Auftreten gleicher oder ähnlicher rhythmischer Gebilde, überrascht durch neue rhythmische Formen. Die Erwartung des Neuen, also die Spannung, ein Spannungsgefühl und das lustvolle Verweilen bei Spannungsgefühlen gäbe also eine Ursache der Wohlgefälligkeit des Rhythmus, das Lustgefühl bei Veränderung der rhythmischen Formen die andere. Wo diese beiden Gefühle nicht entstehen, haben wir es meistens mit monotonen rhythmischen Formen zu tun, die man gern als einförmig oder langweilig bezeichnet. Von dem Vorhandensein realer Spannungs- und darum auch Lösungsgefühle kann man sich verhältnismässig unschwer überzeugen, besonders dann, wenn noch andere Faktoren der Musik hinzukommen, wie der Wechsel in der Tonhöhe, die Tonkombinationen, kurz alle Mittel, die zur Hervorbringung musikalischen Ausdrucks angewendet werden. Die äusseren Ausdrucksbewegungen der Spannung, die wir weiter unten näher erörtern werden, sind vollständig vorhanden. Alles weist also darauf hin, dass beim Rhythmus gerade die unmittelbar sinnlichen Gefühlswirkungen weit ausschlaggebender sind für die ästhetische Wohlgefälligkeit, als vermutlich die sinnlichen Gefühlswirkungen bei anderen Objekten der ästhetischen Beurteilung. Die Wahrscheinlichkeit, dass die experimentelle Ergründung des rhythmischen Problems auf dem Wege des direkten Untersuchens der sinnlichen Gefühlswirkungen zum Ziele kommen wird, ist deshalb überaus gross und sicherlich hat man das assoziative Element, das ja freilich mitspielt, bisher bedeutend überschätzt. Auch eine andere Erklärung: dass wir uns durch die Gleichartigkeit der rhythmischen Perioden und Reihen von Gruppe zu Gruppe fortgedrängt fühlen, dürfte nach der Festlegung dieser Tatsache keine letzte Erklärung für die Wohlgefälligkeit des Rhythmus sein.

Damit habe ich kurz das rhythmische Gebiet, mit Rücksicht auf die

Digitized by Google

sinnlichen organischen Empfindungen gestreift. Das Gesetz von der Wohlgefälligkeit der Abwechslung und des direkten sinnlichen Wohlgefühls beim Wechsel von Eindrücken lässt sich noch im gleichen Masse auf das harmonische Gebiet anwenden. Die häufige Verwendung der Dissonanz, die immer nur dadurch wohlgefällig wirkt, dass sie später aufgelöst wird, die Häufung von Dissonanzen zur Erzielung dramatischen und belebten Ausdrucks hat wiederum nur in dem Behagen an Spannungsgefühlen ihre psychologische Ursache; in gleicher Weise begreift man die sinnliche Wirkung eines Accelerando, eines Crescendo, alles Mittel zur Erzeugung von spannungserweckenden Empfindungen. So kommt es denn, dass wir, je mehr die Musik nach bewegtem, leidenschaftlichem Ausdruck strebt, um so mehr Dissonanzen, Crescendi und Accelerandi verwendet sehen. Die neuere Musik seit Richard Wagner pflegt in freierer Weise, wie bisher, von den Tonarten Gebrauch zu machen, sie wechselt sie häufiger und unvermittelter, als die klassische oder gar die vorklassische Musik. Dass auch die Wirkung des Tonartwechsels unter dem Gesichtspunkte der genussvollen Abwechslung zu betrachten ist, bedarf nach dem Gesagten keiner eigenen Erörterung.

Haben wir im Vorstehenden die inneren physiologischen Ursachen für den musikalischen Genuss behandelt, so zeigt sich bei der Untersuchung der äusserlich wahrnehmbaren Ausdrucksbewegungen beim Musikhörenden, dass die Realität der Gefühle durchaus ihre Bestätigung findet. Symptome der Spannung lassen sich besonders in der Atmung wahrnehmen. Jeder weiss, dass man bei ausgelöster Spannung erleichtert, befriedigt aufatmet, sich durch einen tiefen Atemzug „Luft macht". Ein solches Verhalten bekunden wir aber nicht bloss im täglichen Leben, wenn uns jemand eine aufregende Geschichte erzählt, oder wenn wir eine sensationelle Zeitungsnachricht lesen, auch beim Musikgenuss, immer dann, wenn durch die angegebenen „Erreger" unser Organismus „gespannt" ist, lassen sich derartige Ausdrucksbewegungen mit grosser Deutlichkeit feststellen. Bei lang andauernden musikalischen Steigerungen halten wir den Atem etwas zurück, befinden wir uns immer in einer ganz realen, äusserlich bemerkbaren Erregung und Spannung; mit Erwartung sehen wir dem Abschluss eines musikalischen Satzes entgegen, die ausgelöste Spannung äussert sich schliesslich in einem tiefen Atemzug. Dass die niedergehaltene Lebenskraft unter Umständen nach befreiender, lebhafter körperlicher Bewegung abzielt, auch dafür kann ich ein Beispiel anführen: den lebhaften Beifall nach Tonstücken mit bravourmässigem Schluss. Die italienischen Komponisten, die ihren Arien eine feurige Stretta anhängten, wussten genau, dass sie dadurch ungestüme Beifallsäusserungen entfesseln konnten. Die physische Beengung, die die Spannungsgefühle mit sich bringen, drängen

Digitized by Google

nach einer Entäusserung der überschüssigen Kraft. Zweck dieser Energieentäusserung ist die Wiederherstellung des psychischen Gleichgewichts. Alle Affekte, und die grosse Spannung ist auch als Affekt zu betrachten, haben die Tendenz, mit einer Handlung zum Abschluss gebracht zu werden; das ist ein allgemein gültiges psychologisches Grundgesetz. Jeder, der sich darüber Rechenschaft gegeben hat, dass ein Zornaffekt meistens mit einer Handlung abschliesst und sich damit legt, kennt diese Eigentümlichkeit des menschlichen Verhaltens. Nun hat der Beifall ja mit dem ästhetischen Verhalten an sich nichts zu tun, aber ein Zeuge für die Realität der ästhetischen Gefühle ist er doch, denn er erklärt sich in unserem Falle mit dem durch den Musikgenuss verursachten körperlichen Zustand. Selbstverständlich nicht ausschliesslich. Aber in diesem Zusammenhange sollen die Tatsachen des Kunstgenusses nur so weit betrachtet werden, als sie für die realen Gefühle in Betracht kommen. Wenn wir von realen körperlichen Vorgängen sprechen, müssen wir auch des Nachahmungstriebes und seiner Bedeutung für den musikalischen Genuss gedenken. Sympathische Gemütserregungen, die wir durch Auge und Ohr wahrnehmen, haben das Vermögen, in uns, so weit es möglich ist, die gleichen oder ähnlichen Erscheinungen hervorzurufen, wie wir sie wahrnehmen; wir erhalten einen unwillkürlichen, instinktiven Impuls, unsern Organismus auf das Gehörte oder Gesehene einzustellen. Wenn wir diesem Verlangen, diesen Instinkten nicht nachgeben, so liegt das an unserer Erziehung und Selbsterziehung. Sieht man sich das musikalische Publikum an, so sehen wir den Nachahmungstrieb je nach Rasse und Bildungsgrad, aber immer mehr oder weniger hervortreten. Vollständig verschwinden seine Äusserungen nie. In kleineren italienischen Theatern scheut sich das Parterre heute noch nicht, in eine bekannte Melodie durch Singen oder Brummen vergnügt mit einzustimmen, die Leute versichern uns sogar, eben dabei hätten sie den grössten Genuss. Bei Biergarten-Konzerten, wo das Hemmnis gesellschaftlicher Konvention den natürlichen Trieben nicht mehr soviel Widerstand entgegensetzt und die Beschaffenheit des Publikums nicht eine derartige ist, dass ihm das „innere musikalische Miterleben" Genüge leistete, durchbricht man wohl auch vielfach die einengenden Schranken, und hat seine ganze Freude daran, mitzutaktieren, mitzubrummen u. a. m. Die stärksten Wirkungen üben da noch immer die Tänze aus. Hier ist auch von seite des Gebildeten ein reichliches Mass von Selbstbeherrschung notwendig, um nicht mehr oder weniger in die nachahmenden körperlichen Bewegungen zu fallen. Wer sich aber darauf beobachtet, kann mindestens wahrnehmen, dass sich die Muskulatur anspannt, also unmittelbar durch die Musik gewisse Bewegungsimpulse erhält, die freilich je nach der Empfänglichkeit des Hörers von verschiedenem Intensitätsgrad sein werden.

Digitized by Google

Es erübrigt noch darauf hinzuweisen, wie sich die Teilnahme der direkten sinnlichen Wirkungen beim ästhetischen Genuss in den einzelnen Verbindungen der Musik mit anderen Künsten charakterisieren lässt. Die stärksten sinnlichen Wirkungen werden jedenfalls bei der Verwendung der Musik im Drama auftreten, wo unser geistiger und körperlicher Mechanismus am stärksten in Anspruch genommen wird und zwar durch das Zusammenfallen einer ganzen Reihe von äusseren sinneserregenden Eindrücken. Hier verstärkt das Bühnenbild, also die optischen Reize, die sinnliche Wirkung der Töne. An ein überwiegendes Dominieren sinnlicher Wirkungen lässt sich beim Musiktanz, beim Ballet denken. Man hat diese Kunstgattung darum auch mit Recht häufig gering eingeschätzt. Grössere Bedeutung, als man bisher annahm, kommt jedenfalls der unmittelbaren sinnlichen Wirkung in der absoluten Musik zu, geringere, wie ich glaube, der Vokalmusik, dem Liede und dem Chorgesang. Denn hier wird die Wirkung der sinnlichen Faktoren durch die immerhin mehr zu Verstand als zu Gemüt sprechende Poesie paralysiert. Indessen zweifle ich daran, dass man auf dem Gebiete der Musikverbindungen allgemein gültige Gesetze aufstellen kann. Die unendliche Verschiedenheit der musikalischen Stilarten in der Oper und im Liede macht es schwer, den Anteil der sinnlichen Erregungen hier auf eine allgemeine Formel zu bringen.

Von weit grösserem Werte scheinen mir darum für das ästhetische Tatsachengebiet die Anwendungen des Gewonnenen auf die Elemente der Musik: die Harmonik, die Klänge und Rhythmen. So ist der Rhythmus, nachdem wir wissen, dass auch die Spannung zum Lustgefühle werden kann, nicht mehr aus einem Wechsel von Lust- und Unlustgefühlen zu erklären, etwa aus dem blossen Wohlgefallen an der zeitlichen Symmetrie von Lust- und Unlustempfindungen. Diese Definition, die lediglich eine Übertragung ästhetischer Gesetze, die man aus den Raumkünsten ableitete, auf die Musikästhetik bedeutet, erscheint so völlig unhaltbar; viel eher lässt sich das Gefallen an rhythmischen Formen mit den unmittelbaren sinnlichen Partialgefühlen erklären, aus denen wiederum, als Resultante, ein vorherrschendes Stimmungsgefühl hervorgeht. Ein Beweis, dass die zuerst auftretenden Wirkungen musikalisch-rhythmischer Formen nur sinnliche Gefühle sind, denen zunächst noch kein bestimmter Stimmungscharakter zukommt, ist auch dadurch gegeben, dass es beim Musikgenuss erst einer gewissen Zeit bedarf, etwa einiger Takte, um die Grundstimmung, die wir traurig, freudig, heiter, schwermütig, heroisch usw. nennen, aus dem Tonstück zu entnehmen. Das deshalb, weil uns die sinnlichen rhythmischen Wirkungen zuerst den erregenden oder beruhigenden Charakter des Tonstückes verständlich machen müssen, und uns dann erst die Zusammensetzung der Klänge, ihre Höhe und Tiefe und ihre gegenseitige

Digitized by Google

Anordnung, das zuerst übermittelte, beruhigende oder erregende Gefühl mit irgend einer menschlichen Stimmung in Zusammenhang bringen lässt.

Mit den Wirkungen der Musik auf unsere Organe lässt sich — wie ich nicht unterlassen will, nachdrücklich zu betonen — natürlich nur die elementarste Grundlage ästhetischer Wirkungen ergründen, nur über die physiologischen und rudimentären psychologischen Ursachen der Freude am Kunstgenuss geben uns die realen Gefühle, ein Produkt unserer Organempfindungen, Aufschluss. Aber das physiologische Tatsachengebiet bleibt deshalb doch der fruchtbarste und wichtigste Ausgangspunkt für alle ästhetischen Untersuchungen, Forschungen und Spekulationen. So sicher sich unser ästhetisches Verhalten einem meinetwegen ideal zu benennenden Zustand nähert, der von der anderen Art unserer Lebensbetätigung sich wohl dadurch am besten abtrennen lässt, dass man ihn „losgelöst vom praktischen Begehren" nennt, ebenso sicher haben wir zum Aufnehmen ästhetischer Eindrücke kein eigenes ästhetisches Organ, vielmehr sehen wir, wie sich ästhetische Grundgesetze ausschliesslich aus unserer organischen Beschaffenheit herleiten. Ob man deshalb Recht daran getan hat, das Ästhetische vom Organismus getrennt zu behandeln, muss heute recht stark in Frage gestellt werden. Eine „naturalistische" Erforschung des Tatsachengebietes hebt viele Streitfragen auf, so vor allem den noch heute tobenden Streit zwischen musikästhetischem Idealismus und Formalismus. Sobald die Grundursache für alles künstlerische und darum auch musikalische Geniessen festgestellt ist, kann kein Zweifel mehr obwalten, ob die Musik einen idealen Gehalt vermitteln soll oder Gegenstand reiner formaler Schönheit ist. Fragt es sich doch dann nur mehr darum, auf welchem Wege künstlerischer Genuss zustande kommt, wie weit die musikalischen Elemente allein, und wie weit sie durch geeigneten Hinweis auf gedankliche Verknüpfungen, imstande sind, unserem Bedürfnis nach Kunst zu genügen, wie weit ein vorgestellter Ideengehalt verstärkend auf das Zustandekommen von Gefühlen einzuwirken vermag und wie weit der Versuch, die Gedanken beim Hörer in feste Bahnen zu leiten, berechtigt ist. Auch die Verschiedenheit in der Beanlagung der Musikhörenden werden hier zu berücksichtigen sein. Während der Gebildete nur an besonders reinen, an den abgetöntesten Gefühlsnuancierungen Genuss findet, so freut sich der Ungebildete schon am platten banalen Affekt. Reale Gefühle haben beide, nur will der eine sein reiches Geistes- und Gemütsleben am Genuss beteiligt sehen, der andere bloss seine Instinkte. Die letzte Ursache für den Umstand, dass beide ästhetisch empfänglich sind und ästhetische Bedürfnisse haben, liegt aber immer in der gefühlsmässigen Seite ihres Menschseins, die wir gebunden an ihre organischen Empfindungen sahen.

Digitized by Google

DIE GAVOTTA IM „ROLAND VON BERLIN“

von Wilhelm Tappert-Berlin

Am 17. Februar 1894 wurden Leoncavallo's „Medici“ zum ersten Male im Berliner Opernhause aufgeführt. Acht Tage später empfing der Komponist den ehrenvollen Auftrag unseres Kaisers, eine deutsche Oper zu schreiben. Der General-Intendant Graf Hochberg hatte als „Stoff“ den 1840 erschienenen Roman: „Der Roland von Berlin“ vorgeschlagen; Intendanturrat Prof. Emil Taubert sollte aus Willibald Alexis' Roman, dessen Ereignisse sich 1442 abspielten, ein Textbuch herstellen. Der italienische Maëstro stand der Aufgabe natürlich durchaus fremd gegenüber, ihre Lösung erforderte ein ganzes Jahrzehnt. Märkisches Leben und Treiben im 15. Jahrhundert lag ihm fern; um nun für die musikalische Charakteristik wenigstens einige Anhaltspunkte zu gewinnen, bat er mich um alte deutsche Melodieen, Lieder und Tanzweisen, wenn möglich, der Mark Brandenburg entstammend. In dieser Beziehung konnte ich ihm freilich nicht behilflich sein, aber aus alten Tabulaturbüchern, gedruckten und geschriebenen, deren ich genug kenne und auch besitze, liess sich einiges Material herbeischaffen.

Wäre mir bekannt gewesen, dass die Roland-Oper (gleich den „Meistersingern“) mit einem Kirchengesange beginnt, dann hätte sich ein höchst interessanter, bisher von niemandem beachteter dreistimmiger Satz des schönen Ostergesanges: „Du Lenze gut, des Jahres teuerste Quarte“ (Jahreszeit) vorteilhaft verwenden lassen. Das Lied wird Konrad von Queinfurt zugeschrieben, der in Steinkirch bei Lauban Pfarrer war und 1382 in Löwenberg (Schlesien) starb. Die dreistimmige Fassung der phrygischen Melodie stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

So weit mochte ich aber nicht zurückgreifen, ich suchte Näherliegendes und fand es auch. Die 21 Melodieen, die am 7. August 1898 abgeliefert wurden, gehören überwiegend dem 16. Jahrhundert an, nur einige sind etwas jünger. Am 17. August 1898 antwortete und dankte mir Leoncavallo:

Riccione (près de Rimini)
17 Août 1898

Mon cher Maître —

Je tiens à vous remercier personnellement de la bonté que vous avez eu pour moi. Les thèmes anciens que vous avez eu l'extrême courtoisie de recopier pour moi sont interessants et precieux. Je travaille de toute mon âme au Roland car je veux faire tout mon possible pour apporter l'année prochaine à Berlin un œuvre digne de l'Allemagne, de ce bon pays qui m'a accueilli presque comme un fils, digne du sujet et de celui qui l'a inspiré.

En attendant le plaisir de vous revoir agréez, cher maître, les remerciments et les hommages de

Votre tout dévoué
R. Leoncavallo

Digitized by Google

Anordnung, das zuerst übermittelte, beruhigende oder erregende Gefühl mit irgend einer menschlichen Stimmung in Zusammenhang bringen lässt.

Mit den Wirkungen der Musik auf unsere Organe lässt sich — wie ich nicht unterlassen will, nachdrücklich zu betonen — natürlich nur die elementarste Grundlage ästhetischer Wirkungen ergründen, nur über die physiologischen und rudimentären psychologischen Ursachen der Freude am Kunstgenuss geben uns die realen Gefühle, ein Produkt unserer Organempfindungen, Aufschluss. Aber das physiologische Tatsachengebiet bleibt deshalb doch der fruchtbarste und wichtigste Ausgangspunkt für alle ästhetischen Untersuchungen, Forschungen und Spekulationen. So sicher sich unser ästhetisches Verhalten einem meinetwegen ideal zu benennenden Zustand nähert, der von der anderen Art unserer Lebensbetätigung sich wohl dadurch am besten abtrennen lässt, dass man ihn „losgelöst vom praktischen Begehren" nennt, ebenso sicher haben wir zum Aufnehmen ästhetischer Eindrücke kein eigenes ästhetisches Organ, vielmehr sehen wir, wie sich ästhetische Grundgesetze ausschliesslich aus unserer organischen Beschaffenheit herleiten. Ob man deshalb Recht daran getan hat, das Ästhetische vom Organismus getrennt zu behandeln, muss heute recht stark in Frage gestellt werden. Eine „naturalistische" Erforschung des Tatsachengebietes hebt viele Streitfragen auf, so vor allem den noch heute tobenden Streit zwischen musikästhetischem Idealismus und Formalismus. Sobald die Grundursache für alles künstlerische und darum auch musikalische Geniessen festgestellt ist, kann kein Zweifel mehr obwalten, ob die Musik einen idealen Gehalt vermitteln soll oder Gegenstand reiner formaler Schönheit ist. Fragt es sich doch dann nur mehr darum, auf welchem Wege künstlerischer Genuss zustande kommt, wie weit die musikalischen Elemente allein, und wie weit sie durch geeigneten Hinweis auf gedankliche Verknüpfungen, imstande sind, unserem Bedürfnis nach Kunst zu genügen, wie weit ein vorgestellter Ideengehalt verstärkend auf das Zustandekommen von Gefühlen einzuwirken vermag und wie weit der Versuch, die Gedanken beim Hörer in feste Bahnen zu leiten, berechtigt ist. Auch die Verschiedenheit in der Beanlagung der Musikhörenden werden hier zu berücksichtigen sein. Während der Gebildete nur an besonders reinen, an den abgetöntesten Gefühlsnuancierungen Genuss findet, so freut sich der Ungebildete schon am platten banalen Affekt. Reale Gefühle haben beide, nur will der eine sein reiches Geistes- und Gemütsleben am Genuss beteiligt sehen, der andere bloss seine Instinkte. Die letzte Ursache für [illegible] Umstand, dass beide ästhetisch empfänglich sind und ästhetische Be[illegible]e haben, liegt aber immer in der gefühlsmässigen Seite ihres Me[illegible], die wir gebunden an ihre organischen Empfindungen sahen.

Digitized by Google



Digitized by Google

Aus den Reise-Feuilletons gewerbsmässiger Aushorcher (Interviewer) erfuhr die lesende Welt schon vor etlichen Jahren, dass Leoncavallo für seinen Roland u. a. eine Melodie des Fürsten Joachim Ernst von Anhalt († 1586) benutzt habe. Es handelt sich um ein Lied (ohne Text): „So er Fräulein Sibillen von Solmbs gemacht." Wars ein Liebeslied? Ich fand dasselbe im handschriftlichen Anhange eines gedruckten Lautenbuches der Strassburger Universitäts-Bibliothek. Leoncavallo muss sich später anders besonnen haben; im Klavier-Auszug des Roland kommt diese Melodie nicht vor.

Aus dem 1574 erschienenen Lautenbuche von Melchior Neusiedler wählte ich „der Fuggerin Tanz". Ob eine Dame des kunstsinnigen Patriziergeschlechts ihn komponiert oder nur favorisiert hat, weiss ich nicht. Neusiedler war ein Günstling des Fuggerschen Hauses. Leoncavallo hat zwei der ihm mitgeteilten Proben längst verklungener Musik miteinander verwechselt. Der „Rigaudon" des dritten Aktes (Klav.-Ausz. S. 311) ist nicht identisch mit dem flotten Tanze der Fuggerin. Ich erinnere mich nicht mehr, aus welcher Quelle die vom Komponisten akzeptierte (Moll-) Melodie herrührte.

Den anmutigsten Gebrauch machte Leoncavallo von der Tanzweise, die ich einem reichhaltigen Tabulaturbuche — es trägt die Jahreszahl 1619 — entnahm. (Im Klavier-Auszug steht irrtümlich 1519.) Das wertvolle Manuskript besitzt die Leipziger Stadt-Bibliothek. Der Schöpfer des „Roland von Berlin" machte aus der hübschen Melodie seine „Gavotta"; diese eröffnet den „Reigen" im dritten Akte. (Kl.-Ausz., S. 295 ff.) Die graziöse „Nummer" (wie man früher zu sagen pflegte) ist bereits in der „Woche" veröffentlicht worden. Es dürfte den Lesern vielleicht interessant sein, das Original des Tanzes, im Arrangement für die acht-chörige Laute, kennen zu lernen. Ich gebe es nach der Vorlage zuerst in Tabulatur. Es ist das jene Notation der deutschen Lautenisten, die 1511 auftauchte und bis 1620 Verwendung fand. Meine Übertragung in unsere moderne Tonschrift bildet den Schluss.[1])

[1]) Siehe die dritte Kunstbeilage dieses Heftes.



Digitized by Google

LEONCAVALLO'S „ROLAND VON BERLIN"

URAUFFÜHRUNG IM BERLINER OPERNHAUS

von Willy Pastor-Berlin



Eine marmorne Siegesallee hätten wir ja glücklich. Soll die Begeisterung für die Brandenburger nun auch auf Partituren gezogen werden? Auf jeden Fürsten eine Oper — das wären doch Aufgaben für das künftige Berliner Opernhaus. Unter dreissig Werken würde es sich kaum machen lassen, ein ganzer Monat des Jahres müsste freigehalten werden für die Sache, aber was wären auch schliesslich alle Trilogieen der Vorzeit gegen diese pompöse Triakontologie! —

Kümmern wir uns nicht um Zukunftsmusik und halten uns ans Gegenwärtige. Es ist wohl kein Zweifel, dass der kaiserliche Auftrag, das Rolandsbuch des Alexis zu einem Libretto zu verarbeiten, dieselben Gründe hatte, wie der Auftrag an den „zur Literatur abkommandierten" Lauff, der uns den „Eisenzahn" bescherte, und der Auftrag an den Professor Calandrelli, der den Kurfürsten Friedrich II. für die Marmorallee zu liefern hatte. Der Kaiser hat offenbar eine Vorliebe für diesen Kurfürsten. Mit Recht. Die Tat dieses Mannes, der den Eigenwillen der Städte zwang, ist wahrlich nicht geringer als die Tat seines Vorgängers, des Vernichters der alten Raubritterherrlichkeit. Einzelne recht aktuelle Gründe mögen den Kaiser veranlasst haben, seine Vorliebe möglichst auffallend zu äussern. Zwischen Stadt- und Staatrecht gibt es wieder einmal Grenzstreitigkeiten. Wilhelm II. mochte zeigen wollen, dass er von den Städten dieselbe Gefügigkeit verlange wie sein Ahnherr Friedrich II. Besonders von der Stadt, deren erster Bürgermeister Kirschner heisst.

So weit war alles klar und verständlich. Nun aber das Unbegreifliche: warum bekam gerade Leoncavallo den Auftrag? Weil er der Komponist der „Medici" war, hiess es. Im Medici-Buch steckte ein gut Teil kulturhistorischer Arbeit. Wer sich im italienischen Quattrocento zurecht findet, findet sich auch schliesslich in der Mark des 15. Jahrhunderts zurecht. So kann die Schlussfolgerung gewesen sein. Es war nichts an ihr auszusetzen, hätte es sich nur um eine wissenschaftliche Arbeit gehandelt. Aber hier ging es nicht um blosse Tatsachen, sondern eine Darstellung des Tatsächlichen durch die Stimmung. Wie weit hatte sich der Komponist der „Bajazzi" und „Medici" als fähig zu einer solchen Darstellung legitimiert? Hätte man sich so gefragt, der Auftrag an Leoncavallo wäre wahrscheinlich unterblieben.

Leoncavallo zog sich aus der Affäre, so gut es gehen wollte. Nach einer vier- bis fünfjährigen Vorarbeit hatte er sich endlich überzeugt, was er von dem Alexisbuch für seine Zwecke brauchen konnte. Der „Roland von Berlin" hiess das Buch. Über die Herkunft der alten Rolandsäulen sind die Gelehrten noch strittig. Die Stimmung aber, die von diesen starren Figuren ausgeht, den Wahrzeichen der mittelalterlichen Stadt, fühlen wir noch instinktiv. Alexis hat dieser Stimmung prachtvoll Ausdruck gegeben. Leoncavallo, meint man, hätte etwas der Art spüren müssen. Aber er spürte nichts. Die Roland-Idee war das erste, was er künstlerisch preisgab. Es steht da auf der Bühne wohl eine Rolandsäule, und im Text ist mehrfach von ihr

Digitized by Google

Rede. Aber so wenig sie die Geschehnisse auf der Bühne mit ihrer stummen Gewalt beherrscht, so wenig kommt ihre Idee musikalisch zum Ausdruck. Auch alles andere, was das Textbuch vom Treiben der mittelalterlichen Stadt Norddeutschlands erzählt, ist nur gewusst, nicht empfunden.

Eines nur bleibt als lebendig bestehen, und um dieses eine gruppiert sich die ganze Handlung dieses sogenannten „Roland von Berlin." Es ist — eine Liebesgeschichte. Alexis bringt sie, weil es nun einmal zum guten Ton des Romanschriftstellers gehört, auch so etwas zu bringen. Aber so viel Raum sie streckenweise einnimmt, ist sie ihm doch nur Beiwerk zu dem andern. Bei Leoncavallo kehrt sich das Verhältnis um. Die Liebesaffäre wird Hauptsache. Berlin und seine Schicksale, der Kurfürst und sein ganzer Anhang interessieren Leoncavallo nur soweit, als sie dem Herzensroman des jungen Henning und der schönen Elsbeth Relief geben können.

Dieser Auffassung des Gegenständlichen entspricht der Ausdruck der Musik. Höchstens, dass sie noch weniger zeitliches Kolorit aufweist. Lange, bevor die Oper aufgeführt war, wussten mehrere Zeitungen Wunderdinge zu berichten von der Schönheit eines Liebesduettes, das den musikalischen Höhepunkt des Werkes darstelle. Die Melodik dieses Liebesduettes ist das, was man musikalisch Lyrik nennt, wenn man höflich, und Salonmusik, wenn man offen ist. Zuzugeben ist leider, dass dieses Duett mit zu den Gipfeln der Oper gehört. Hennings Hymne im ersten Akt, das Gebet des Bürgermeisters und Elsbeths Mondscheinsang im zweiten haben bisweilen einen Mut zur Banalität, vor dem man zurückprallt. Das ganze Können Leoncavallo's zeigt sich nur in der Art, wie er Melodieen von der Dürftigkeit des Liebesduetts durch die Akte hindurch zu steigern weiss. Da atmet man etwas von der gesunden Kraft, die in den „Bajazzi" lebte.

Wird Leoncavallo seine ursprüngliche Begabung weiter entwickeln und steigern können? Bei einem Dramatiker muss man sich gedulden, und eine bestellte Arbeit wie diese hat erst recht Anspruch darauf, als blosses Intermezzo angesehen zu werden. Dass er einen Auftrag annahm, dem er künstlerisch nicht gerecht werden konnte, dass er lange Jahre seiner besten Kraft einer Eitelkeit hingab, ist freilich eine persönlich Schwäche, die Leoncavallo nicht verantworten kann. Immerhin: dieser Leoncavallo hat die „Bajazzi" komponiert, die „Medici", die „Bohème" — warten wir ab.

Die Aufführung war eine Meisterleistung, und ihr ist auch ein guter Teil des Erfolgs zuzuschreiben, der dem Werke bei der Première beschieden war. Recht deutlich zeigte sich das, als nach dem dritten Akt Dr. Muck, der Dirigent des Abends, an der Rampe erschien; der Beifallslärm steigerte sich bei dieser Gelegenheit in nicht misszuverstehender Weise. Über alle Kritik erhaben war das szenische Bild und die Regie. Seit der Neueinstudierung der „Meistersinger" haben wir so prachtvolle und doch nicht überladene Bühnenbilder hier nicht mehr erlebt.



Digitized by Google



BÜCHER

73. **Theodor Lipps: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. 1. Band. Grundlegung der Ästhetik. Verlag: Leopold Voss, Hamburg und Leipzig 1903.**

Schön nennen wir ein Objekt, wenn es in uns ein bestimmt geartetes Gefühl, das Schönheitsgefühl, hervorruft. Demnach ist die Ästhetik als diejenige Wissenschaft, welche dieses Gefühl näher zu charakterisieren und die Bedingungen seines Zustandekommens zu erforschen sucht, ein Zweig der Psychologie. Eine zweite nicht weniger wichtige Vorbemerkung zu dem vorliegenden Werke besagt, dass die Ästhetik, wie jede Wissenschaft, soweit sie ihre Aufgabe erfüllt, nicht nur Tatsachen konstatiert, sondern, indem sie dies tut, zugleich Vorschriften gibt, d. h. soll ein Erzeugnis des menschlichen Geistes Anspruch auf den Namen „Kunstwerk" erheben können, so muss der Künstler, gleichviel ob bewusst oder unbewusst, die in dem bestimmten Falle zur Erreichung der Schönheit erforderlichen Bedingungen erfüllt haben. Der Inhalt des Buches selbst steht mit den übrigen psycholgischen Anschauungen des Verfassers im engsten Zusammenhang, und die Lektüre verlangt, der Natur des Gegenstandes entsprechend, ein wirkliches Sichversenken in die Tatsachen des Seelenlebens und in die daraus gezogenen Folgerungen. Kann sie also keineswegs eine leichte genannt werden, so ist sie doch jedem, der für ästhetische Fragen ein mehr als bloss dilettantisches Interesse hat, aufs dringendste zu empfehlen. Hier können wir den reichen Inhalt nur im Fluge andeuten und nur bei den Ausführungen, die sich auf die Tonkunst beziehen, einen Augenblick verweilen. Alles Schönheitsgefühl ist ein Lustgefühl. Lustgefühl entsteht, wenn die Seele in einer ihrer Natur und ihrer augenblicklichen Disposition gemässen Weise tätig ist, wenn sich ihre Tätigkeit frei und ungehemmt vollzieht. Dies geschieht z. B., um gleich den für uns wichtigsten Fall anzuführen, wenn eine neue Wahrnehmung ohne Schwierigkeit in die in der Seele vorhandene Vorstellungsmasse eingeordnet, wenn sie leicht appercipiert wird. Aber doch wächst das Lustgefühl nicht regelmässig mit der Leichtigkeit der Apperception, sondern seine Steigerung erfordert auch Reichtum und Mannigfaltigkeit der seelischen Betätigung, soweit dieselbe dabei doch einheitlich bleibt, daher das längst bekannte Gesetz von der Mannigfaltigkeit in der Einheit oder der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Der erste Abschnitt unseres Buches, „Die allgemeinen ästhetischen Formprinzipien", beschäftigt sich nun mit der Natur des Lustgefühles und mit den verschiedenen Möglichkeiten des Zusammenschlusses des Mannigfaltigen zur Einheit. Schön ist aber nicht die mit Lustgefühl verbundene Tätigkeit der Seele, sondern schön ist das Objekt, das diese Tätigkeit hervorruft. Die ästhetische Betrachtung richtet sich nicht auf unsere Seele, sondern auf das Objekt, d. h., wir legen unsere innere, durch die Einwirkung des Objektes entstandene Tätigkeit in dieses hinein, so dass sie uns nun, objektiviert, als seine Tätigkeit entgegentritt. Diese Tatsache bezeichnet Lipps als „Einfühlung" und behandelt im zweiten Abschnitt, „Der Mensch und die Naturdinge", die Einfühlung in die Ausdrucksbewegungen, in die ruhenden Formen des menschlichen Körpers und in die Natur-

Digitized by Google

objekte. Wie alles, was der ästhetischen Betrachtung unterliegt, für uns symbolische Bedeutung hat, d. h. uns eine eigene innere Tätigkeit objektiviert gegenüberstellt, so symbolisieren die räumlichen Gebilde die mechanischen Kräfte, denen sie gehorchen. Dies wird im dritten Abschnitt, „Raumästhetik", gezeigt. Neben den Künsten des Raumes stehen die Künste der Zeit, und diesen gemeinsam, ist der Rhythmus (vierter Abschnitt). Es sei sogleich bemerkt, dass wir auch in jedes rhythmische Gebilde, so gut wie in ein anderes Objekt, die Tätigkeit, die es in uns erzeugt, einfühlen. Hören wir eine Reihe objektiv gleichstarker Schläge, so rhythmisieren wir dieselbe unwillkürlich, d. h. von etwa je zwei Schlägen erscheint uns der erste stärker, „betont", der zweite schwächer, „unbetont". Dabei werden die beiden Schläge zu einer Einheit zusammengefasst, in der die Betonung den Einheitspunkt bildet. In dem Streben nach Vereinheitlichung und damit nach leichterer Fassbarkeit des Ganzen geht die Seele weiter, indem sie die untersten Einheiten zu neuen, höheren Einheiten verbindet. Dem Bedürfnis nach Rhythmisierung der eben geschilderten Art kommen Verskunst und Musik entgegen, indem sie objektiv einen Wechsel verschiedener Betonungsgrade bieten. Lipps hat dadurch, dass er die Einheiten auf ihren natürlichen Grund, nämlich auf das Gleichgewicht von Betontheit und Unbetontheit, zurückführt, jeder bloss äusserlich skandierenden Metrik den Todesstoss gegeben. In der Musik tritt zu dem akzentuierenden noch der zeitmessende Rhythmus, d. h. die regelmässige Zeiteinteilung durch Längen und Kürzen von bestimmter Dauer, also das, was sich in der Verwendung des Taktes äussert. Hier wäre, wie mir scheint, die Bemerkung am Platze gewesen, dass der Sprechgesang, wie er beispielsweise in der Psalmodie der katholischen Kirche herrscht, ohne den zeitmessenden Rhythmus auskommt. Der zweite Grundfaktor der Musik, der Ton, und alles was damit zusammenhängt, wird im fünften Abschnitt, „Farbe, Ton und Wort", behandelt. Physikalisch liegt jedem Ton eine regelmässige Folge von Luftschwingungen zugrunde. Da nun für das Gehör zwei Töne um so mehr konsonieren, je einfacher das Verhältnis ihrer Schwingungszahlen ist, und um so mehr dissonieren, je komplizierter dieses ist, und da ferner das Konsonanzgefühl mit der Wirkung eines einfachen, das Dissonanzgefühl mit derjenigen eines komplizierten Rhythmus Ähnlichkeit hat, so ist anzunehmen, dass die physikalischen Schwingungsverhältnisse auf die Seele analog wirken wie andere rhythmische Verhältnisse. Es darf nicht verschwiegen werden, dass gerade diese Hypothese, die Lipps schon seit zwanzig Jahren vertritt, heftigen Angriffen ausgesetzt ist; aber zweifellos wird sie sich siegreich behaupten. Sie erklärt nicht nur das Wesen der Harmonie, sondern auch das der Melodie; denn was für das gleichzeitige Erklingen der Töne gilt, gilt, den veränderten Bedingungen angepasst, auch für ihr successives Auftreten. Macht beispielsweise der Ton C 200 Schwingungen in der Sekunde, so macht seine Quinte G in der gleichen Zeit 300. Daher ist der Schritt von C nach G einem Fortschreiten vom zweiteiligen zum dreiteiligen Rhythmus, vom Einfacheren zum Komplizierteren, von relativer Ruhe zur Bewegung analog und der umgekehrte Schritt dem Fortschreiten von der Bewegung zur Ruhe. Dieses eine Beispiel muss uns hier genügen. Jedenfalls erweckt die Lippssche Theorie die begründete Aussicht, früher oder später alle aus der Erfahrung gewonnenen Regeln der Harmonielehre und des Kontrapunktes, sowie die noch kaum in Regeln gebrachten Schönheiten der Melodiebildung psychologisch erklären zu können. Der letzte Abschnitt behandelt die „Modifikationen des Schönen", also das Erhabene, das Tragische, das Komische etc. Über ihre Anwendung auf die einzelnen Künste wird jedenfalls der zweite Band Aufschluss geben, dessen baldiges Erscheinen dringend zu hoffen ist. Dr. R. Hohenemser

74. **Johann Jakob Froberger: Werke für Orgel und Klavier.** Herausgegeben von Guido Adler. I. Bd. 25 Toccaten, 18 Capriccios, 6 Canzonen, 8 Phan-

Digitized by Google



OTTO DESSOFF
* 14. JANUAR 1845



IV. 7

Digitized by Google

Digitized by Google



Meyerbeer Halévy Niedermeyer Labarre Carafa Berlioz Boieldieu Grisar Donizetti Adam Auber Clapisson Monfort Thomas Spontini Rossini

IV. 7

MUSIKALISCHER PANTHEON VON J. TRAVIÈS: DIE BEDEUTENDSTEN KOMPONISTEN IM JAHRE 1845

Digitized by Google

Digitized by Google

tasieen, 15 Ricercare. II. Bd. 30 Suiten und Suitensätze für Klavier. Verlag: Artaria & Comp., Wien 1903.

Mit dieser Ausgabe der Werke Frobergers, die auf der früher in den Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich erschienenen, beruht, hat Prof. Dr. Adler dem deutschen Publikum ein besonders wertvolles Geschenk gemacht, das sich alle ernsthaften Musiktreibenden, die Sinn für die Entwicklung der Kunst haben, nicht entgehen lassen sollten. Gehört doch Froberger, auf den zuerst F. Beier (in der Sammlung musikalischer Vorträge, Herausg. Graf Waldersee), dann Max Seiffert in seiner Geschichte der Klaviermusik nachdrücklich aufmerksam gemacht haben, zu der grossen Reihe hervorragender deutscher Komponisten. Er lebte von 1600—1667. Die Teilung der von ihm hinterlassenen Werke in Toccaten usw. (I. Bd.) und Suiten ist durchaus keine zufällige: jene verraten in manchem formellen Zuge eine tiefe Verwandtschaft mit entsprechenden Schöpfungen des Römers Frescobaldi; diese, die Suiten, die im Gegensatze zu jenen nicht für Orgel und Klavier, sondern vorwiegend nur für dies Instrument bestimmt sind, erscheinen abhängig von der in Frankreich mit Vorliebe gepflegten Form der Suite. Dieses Verhältnis zeigt sich insbesondere auch in der Hinneigung zur modernen Tonalität und dem Gebrauche mannigfacher Verzierungen, die der französischen Klaviermusik geläufig sind und von ihr aus auch noch in die Klavierwerke Joh. Seb. Bachs u. a. übergingen. Wer die gehaltvollen und zum Teil überaus interessanten Stücke Frobergers, unter denen sich auch kleine Anläufe ins Gebiet der Programmmusik finden, mit Erfolg studieren will, tut gut, sich die Eingangs genannten zu Führern zu wählen. Textkritische Exkurse findet man in der erwähnten Ausgabe der Denkmäler. Die vorliegende will nur den Text selbst bieten.

Dr. Wilibald Nagel

MUSIKALIEN

75. Max Reger: Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres. 1. Vom Himmel hoch da komm ich her. 2. O, wie selig seid ihr doch, ihr Frommen. 3. O Haupt voll Blut und Wunden. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Die Regerschen Choralkantaten zeigen uns den Münchener Meister in einem ganz neuen Licht. Während er in seinen riesigen Choralphantasieen scheinbar den Himmel der Diatonik stürmen wollte, um das Banner der atonalen Chromatik aufzupflanzen, lässt er in den vorliegenden Kantaten seine blühende Kontrapunktik den einfachen diatonischen Schritten des Chorals sich unterordnen. Dem Werk zum Heile! — Die Choralkantaten behandeln dem Titel entsprechend einen bestimmten Choral, der durch alle Strophen durchkomponiert wird. Der erste „Vom Himmel hoch“ (für Orgel, Kinderchor, Soloquartett, Gemeindegesang und zwei Geigen) zeigt schon die immense Meisterschaft Regers, der die 15 Strophen des Chorals mit stets neuen musikalischen Ranken versieht. Besonders interessant ist die Einflechtung von „Stille Nacht, heilige Nacht“ in das Werk, dessen Ausführung nicht im mindesten schwer ist. Für den Totensonntag hat Reger den Choral „O, wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“ in ähnlicher Weise durch komponiert, nur singt hier die Gemeinde im Wechselgesang mit dem Chor, der die Seligkeit der Entschlafenen schildert, erstere von der Orgel, letztere vom Streichquartett begleitet. Die dritte Kantate ist für den Karfreitag bestimmt; der Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ liegt ihr zugrunde. Die äussere Form ist ähnlich wie in No. 1, nur tritt statt der zweiten Violine eine Oboe hinzu. Es ist geradezu erstaunlich, welche neuen Wendungen Reger diesem Choral abgelauscht hat, den man doch von

Digitized by Google

Bach in allen seinen harmonischen Möglichkeiten gewissermassen erschöpft vermeinte. Es ist leider nicht möglich, hier alle die vielen Feinheiten auch nur andeutungsweise zu erwähnen, an denen die drei Kantaten überreich sind, nur meiner innigen Freude darf ich Ausdruck geben, dass Reger das grosse Kantatenwerk Sebastians allem Anschein nach fortzusetzen beabsichtigt und zwar unter Berücksichtigung unserer heutigen liturgischen Anforderungen, wodurch er der protestantischen Kirchenmusik zu einer Vertiefung verhilft, deren sie leider schon lange bedurfte. Seine Choralkantaten sind keine Konzertstücke, sie gehören in den Gottesdienst durch die Beteiligung der Gemeinde, durch den Wegfall jedes vordringlichen Solistentums und schliesslich eben durch die Betonung des de tempore-Chorals. Den ängstlichen Gemütern zur Beruhigung: Max Reger trägt in den vorliegenden Werken der Andachtsstimmung der Gemeinde durchaus Rechnung. Alle sogen. Härten sind vermieden und eine edle abgeklärte Stimmung liegt über seinen Werken, von denen man zum Heil der protestantischen Kirchenmusik nur wünschen kann, sie möchten die Glieder einer recht langen Kette von gleichartigen sein. Paul Hielscher

76. **Felix Weingartner:** Zwei Gesänge von Gottfried Keller für eine tiefere Singstimme und Orchester op. 35. — Vier Gesänge für eine höhere Singstimme mit Orchester op. 36. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Schwerpunkt im tonschöpferischen Schaffen Felix Weingartners liegt, wie vorliegende Hefte beweisen, durchaus auf seiten seiner Begabung als Lyriker und Stimmungsmaler. Er hat eine feine Auswahl von Dichtungen getroffen, die diesem seinem künstlerischen Vermögen besonders entgegenkommen, und so dürfen obengenannte Gesänge durchaus als wertvolle Beiträge zur modernen Form des „Orchesterlieds" bezeichnet werden, zu welcher soviele sich für berufen halten, aber wenige wie Weingartner prädestiniert sind. Sein prächtiger Orchestersatz ist auf die jeweilige Stimmung mit haarscharfer Prägnanz eingestellt; Weingartner besitzt nach dieser Richtung eine geradezu unheimliche Treffsicherheit, die durch die stete Einfachheit und Klarheit des Ausdrucks nur noch in ihrer sicheren Schlagkraft gehoben wird. Auf eine Besprechung der einzelnen Lieder darf ich nach Hervorhebung dieser sie alle beherrschenden Vorzüge verzichten; mit ihrer Stimmungskraft steigt und fällt Weingartners musikalische Untermalung. Der äusserlich wirkungsvollste dürfte wohl der den Balladenton streifende Gesang „Letzter Tanz" in op. 36 sein. Auf die treffende Charakteristik, die Weingartner schon in der Disposition der Orchestergliederung gibt, auf die wirkungsvolle musikalische Behandlung der Singstimme und die edle Deklamation sei noch besonders hingewiesen.
Hermann Teibler

77. **Julius Röntgen:** Ein Liedchen von der See op. 45. Altniederländisches Volkslied, symphonisch bearbeitet für Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein harmloses, aber frisches kleines Werk in Rondoform. Die Reminiszenz an das erste Seitenthema aus Beethovens op. 106 wird man auf Rechnung der altniederländischen Weise zu setzen haben. Bei sachgemässer Vereinfachung des orchestralen Gewandes ist das ohnehin nicht schwere Stück auch kleineren Orchestern zugänglich. Selbst Kürzungen sind zu erwägen. Je anspruchsloser der musikalische Rahmen, umso ansprechender — bei derartigen Werken — das musikalische Bild. Dr. Hermann Stephani

78. **G. F. Händel:** Der Messias. Übersetzt (auf Grund älterer Übertragungen), bearbeitet und für die Aufführung eingerichtet von Friedrich Chrysander. Klavierauszug herausgegeben von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das Erscheinen des Seiffertschen Messiasauszuges braucht hier nur kurz angezeigt

Digitized by Google

zu werden. Die Grundsätze, nach denen, und die Art, wie Chrysander seine Bearbeitung vorgenommen hat, sind bekannt und oft genug diskutiert; und für die Gewissenhaftigkeit bei der Edition des Klavierauszugs bürgt der Name des Herausgebers.

79. G. F. Händel: Concerto grosso No. 12. Bearbeitet von Max Seiffert. Partitur. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das vorliegende Stück ist No. 1 der 1739 entstandenen 12 Concerti grossi für Streichorchester, die der Londoner Verleger Walsh im April 1740 als Händels op. 6 herausgab. Seiffert hat die beiden Kontinuostimmen in tadelloser Weise für zwei Klaviere ausgesetzt und sinngemässe Vortragsbezeichnungen der Partitur eingefügt. In der Vorrede gibt er praktische Winke für die Aufführung.

80. Joh. Herm. Schein: Canzon (fünfstimmige Fuge für Streichquintett). Ausgabe für den praktischen Gebrauch. Herausgegeben von Arthur Prüfer. Partitur mit unterlegtem Klavierauszug. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das 1615 komponierte, also bald dreihundertjährige Stück, für die historische Betrachtung ausserordentlich interessant, dürfte für die Aufführung doch wohl nur da in Betracht kommen, wo es sich einzig und allein um den Zweck musikgeschichtlicher Belehrung handelt. Ein künstlerischer Eindruck dürfte damit bei einem heutigen Publikum kaum zu erzielen sein. Aber dem privaten Studium sei es dafür um so angelegentlicher empfohlen. Dr. Rudolf Louis

81. Frank L. Limbert: Fünf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. op. 20. Verlag: Ernst Germann & Co., Regensburg.

Frank Limbert ist in diesem Opus ungleichwertig. No. 1. „Lied eines wahnsinnigen Mädchens" ist Sopranistinnen mit starkem Vortragstalent sehr zu empfehlen. Wäre die eine Phrase „O wär' ich eine Schwalbe, wie flög' ich zu ihm" etc. deklamatorisch nicht so unglücklich geraten, man könnte diesen Gesang zu den besten Erscheinungen der letzten Zeit zählen. No. 2 „Mysterium" ist ein stimmungsvolles Stück für eine Altstimme, aber ebenfalls nicht ganz frei von falscher Textphrasierung. No. 3 und 4 „Pyrenäen am Abend". Warum der Komponist dies Gedicht gleich zweimal vertonte und auch in zwei Fassungen herausgab, ist nicht recht verständlich. Die erste Fassung, welche die zweifellos charakteristischere ist, hätte vollkommen genügt. No. 5. „Gold'ne Sonne", ein Zwiegesang für Sopran und Tenor, ist mir des völlig ungerechtfertigten Undezimensprunges im ersten Takt wegen unsympathisch. Das ist eine Gewaltsamkeit in der Melodieführung, die gerade an dieser Stelle vollständig unlogisch berührt. Ausserdem wird sich Limbert vergeblich nach Sängern umsehen dürfen, die diese Phrase rein herausbringen. Adolf Göttmann

82. Alexander von Fielitz: Die Nonne. Gesangsszene für eine Frauenstimme mit Orchesterbegleitung. op. 51. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

von Fielitz muss zweifellos den besseren Liederkomponisten beigezählt werden; wenn seinen Gesängen auch die ausgesprochene Eigenart abgeht, so berühren sie doch stets vornehm und gehen Trivialitäten und Gemeinplätzen aus dem Wege. Auch das vorliegende Werk ist durchaus edel empfunden und dankbar geschrieben, so dass es sich ausgezeichnet zum Konzertvortrag eignet. Die Instrumentation ist wohlklingend und enthält keine besonderen Schwierigkeiten. Karl Kämpf

83. Josef Schmid: Vier Charakterstücke für Orgel. op. 43. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die vier Stücke zeigen wenig musikalischen Charakter. Es sind harmlose Sächelchen, in denen hier und da ein gewisser Sinn für niedliche Klangwirkungen sich bemerkbar macht.

84. Samuel Grandjean: Grosse Fuge (in C-dur) für Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Digitized by Google

Bedauerlicherweise besitzt diese geschickt aufgebaute, in der Freiheit der Formenanwendung interessante Fuge keine prägnante Thematik. Grandjean's melodische Erfindungskraft steht, zurzeit wenigstens, in keinem Verhältnis zu seinem konstruktiven Können. Vielleicht bringt eine weitere Entwicklung auch diese Seite seiner Begabung zu erfreulicherer Entfaltung.

85. **Georg Raphael:** Drei Praeludien und Fugen für Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese schlichten Praeludien und Fugen sind zum Gebrauch im Gottesdienst schwächeren Organisten angelegentlichst zu empfehlen. Trotz aller Einfachheit enthalten sie edle und echt empfundene Musik. Ausserdem kann das Heft für die Ausbildung der jungen Organisten im polyphonen Spiel ausgezeichnet verwendet werden.

Karl Straube

86. **Ferdinand David:** op. 5 Introduktion und Variationen über das Thema „Ich bin der kleine Tambour" für Violine mit Pianoforte, revidiert und bezeichnet von Henri Petri; op. 14 Konzert No. 2 und op. 17 Konzert No. 3 für Violine und Pianoforte, revidiert und bezeichnet von Friedrich Hermann; op. 43 Suite für Violine solo, bezeichnet von Henri Petri; Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts für Violine und Pianoforte arrangiert und herausgegeben. Neue revidierte Ausgabe von Henri Petri, 2 Bände; Konzertstudien für Violine. Eine Sammlung von Violin-Solo-Kompositionen berühmter älterer Meister herausgegeben. 3 Hefte (Viotti, Rode, Kreutzer). Neue Ausgabe von Henri Petri; 60 Duette, ein Anhang zu jeder Violinschule. Für die Unterrichtszwecke der Mittelschulen, sowie zum Selbststudium ausgewählt von Dr. Heinrich Schmidt, 2 Hefte. Sämtlich im Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig; Violin-Schule. Neuausgabe von M. Dello, 2 Bände. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

In meiner Skizze „Zur Erinnerung an Ferdinand David" („Die Musik" Bd. 8, 132) habe ich auf den hohen Wert hingewiesen, den die Davidschen Kompositionen noch für lange Zeit für die rein technische Ausbildung des Geigers haben. Die vorliegenden billigen neuen Ausgaben werden um so willkommener sein, als sie sich auch in stattlicherem äusseren Gewand vorstellen und hinsichtlich ihrer Fingersätze, Strichartenbezeichnungen u. dergl. eine sorgfältige Revision erfahren haben; dies sei namentlich bei der „Hohen Schule" und den „Konzertstudien" hervorgehoben, die ja für jeden Geiger unentbehrlich sind. Die von Dr. Schmidt herausgegebenen Duette sind grösstenteils Davids Violinschule entnommen; sehr richtig bemerkt der Herausgeber, dass diese ungemein lehrreichen, dazu melodischen, edlen und gehaltvollen Vortragsstücke die Schüler anregen und fördern müssen; die beiden Stimmen, deren zweite auch von Schülern ausgeführt werden kann, sind, was für den Unterricht sehr wichtig ist, übereinander gedruckt. — Während Dello den m. E. einer Erweiterung auch bedürfenden zweiten Teil der Davidschen Schule unverändert gelassen hat, hat er den ersten mit grossem Geschick einer vollständigen Umarbeitung unterzogen, zahlreiche leicht ins Ohr fallende neue Stücke, besonders Volkslieder zur Ermunterung der Schüler hinzugefügt und vor allem mit dem russchliesslichen Gebrauch von Tönen der C-dur Tonleiter für den Anfang gebrochen. Leider hat er sich noch nicht zum Quintendoppelgriffsystem bekehrt. Auf jeden Fall verdient seine Neubearbeitung der ursprünglichen Fassung vorgezogen zu werden; sie eignet sich vorzüglich zum ersten Unterricht für Kinder und zum Unterricht an Präparandenanstalten.

Dr. Wilhelm Altmann

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1904, No. 407. — E. Prout's Abhandlung „Some forgotten operas" beschliesst die Analyse von Steibelts Oper „Roméo et Juliette" und enthält unter anderem die Bemerkung, dass im ganzen „Lohengrin" ausser dem Gebet des Königs („Mein Herr und Gott, nun ruf ich dich!") nicht ein Takt ist, der nicht im Zweiviertel- oder im Viervierteltakt gehalten ist. Ähnliches findet sich in der Oper Steibelts; Monotonie ist in keinem von den beiden Fällen zu finden. Die Bemerkung über den Lohengrin wird wohl mit Recht „a surprise to most people" genannt. — Interessant ist der mit „E. D. R." unterzeichnete Aufsatz „Tyrolean music". Ausser der Studie „The dominant seventh" von Edmondstoune Duncan enthält das Heft mehrere ausführliche Berichte über Musikfeste.

CAECILIA (Amsterdam) 1904, No. 9. — Enthält an erster Stelle den vortrefflichen Aufsatz „Bayreuth" von H. Viotta, der namentlich über den „Tannhäuser" hübsche Bemerkungen birgt und recht launig über Isadora Duncan als Mittelpunkt des Gesprächs spricht („De een noemde hare kunst goddelijk, de ander zeide, dat het humbug was. In het kort, zij scheen de ‚clou' van de Tannhäuservoorstellingen te zijn"). „Een en ander nit het verkeer en de briefwisseling van Joseph Joachim met beroemde musici" teilt J. R. van Eschfeld mit. Die „Wagneriana" von Melos enthalten Mitteilungen über „De moeder van Richard Wagner" und über „De brieven van koning Lodewijk van Beieren aan Richard Wagner".

BAYREUTHER BLÄTTER 1904, 10. bis 12. Stück. — Enthält zunächst unter dem Titel „Franz Liszt an Richard Wagner" vier Briefe Liszts aus den Jahren 1872, 1875, 1878 und 1881. Liszt nennt in ihnen Wagners Schriften und Dichtungen „eine herrliche Gabe, ein teures Sinnbild Deiner immerwährenden geistigen Gegenwart"; er sagt, er und Wagner seien „zu selten äusserlich beisammen, obschon geistig unzertrennlich"; am grossartigsten ist wohl der letzte Brief, der lautet: „Erhabener Freund, Dir gebe ich immer recht, selbst wenn Du mir Unrecht tust. Schelte mich also nach Laune; dieses wird niemals irre machen Deinen treuen, immerdar angehörigsten Franciscus." — Es folgen Hans' von Wolzogen prächtiger „Spruch beim Künstlerfestmahle zum Schlusse der Festspiele des Jahres 1904", der Nekrolog „Viktor Boller" von Hans von Wolzogen, die tiefer Gedanken volle Arbeit „Odin als Gott des Geistes" von Paul Arfert, die „Predigt über das Thema: Wir erwarten eine neue Welt", in der H. A. Gillot, Pastor der Holl. reform. Gemeinde in St. Petersburg, an den „Tannhäuser" anknüpft, Julius Reiners Aufsatz „Evolution des Menschengeschlechts". Ein kleiner Artikel „Literarische Vorläufer des Tannhäuser" von Egon v. Komorzynski behandelt romantische Dichtungen, die Wagners Schöpfung vorausahnen: Novalis' „Heinrich von Ofterdingen" und Tiecks „Leben und Tod der heiligen Genoveva". Über eine Broschüre von Friedrich Kempe aus dem Jahre 1852, die von Wagner-Verständnis erfüllt ist, handelt Alfred Hofmann in seinem Artikel „Zukunftsmusik als Stimme aus der

Digitized by Google

Vergangenheit". Endlich spricht Kurt Mey über „Elie Poirée und die moderne Musikästhetik".

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1904, No. 19. — Einem um die österreichische Musikpflege hochverdienten Manne gilt Hans Wagners hübscher Artikel „Rudolf Weinwurm". Weinwurm, 1835 in Scheideldorf in Nieder-Österreich geboren, studierte in Wien Jus und begründete dort 1858 den berühmt gewordenen Wiener „Akademischen Gesangverein"; leitete dann die Singakademie und den Männergesangverein und wurde im Jahre 1880 zum Universitätsmusikdirektor ernannt; er hat sich auch als Komponist erfolgreich betätigt. — Adolf Prümers liefert in seinem Aufsatz „Aus Mozarts Kinderstube" ein anmutiges Bild aus Wolfgangs frühester Jugendzeit.

KIELER NEUESTE NACHRICHTEN 1904, No. 248. — Das Feuilleton „Volkskonzerte" von Hans Sonderburg bespricht in richtiger und beherzigenswerter Weise die Idee, Musikgenuss und damit seelische Veredlung breiteren Volksschichten zu ermöglichen. Er wünscht möglichste Teilnahme der Volkskreise an den Veranstaltungen; das Volk soll nicht der ausschliesslich empfangende Teil sein und keineswegs das Gefühl eines Almosenempfängers hegen dürfen.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1904, 27. Oktober. — Karl Dürck erklärt in seinem Aufsatz „Richard Wagner und die Münchener 1865" das Verhältnis zwischen Wagner und den Hofbeamten König Ludwigs II., deren peinliche, aber unumgängliche Pflicht es war, dem König klarzumachen, dass für die Erbauung des kostspieligen Theaters nicht genügende Mittel vorhanden seien. Dürck wendet sich auf Grund aktenmässiger Nachforschungen gegen Glasenapps Wiedergabe unwahrer Anekdoten und Übertreibungen.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN 1904, 26. Oktober. — Oskar Merz ergreift hier das Wort „Zu Peter Cornelius' 30. Todestage" und befürwortet eine Münchener Aufführung des „Cid" —: „Es wäre eine schöne Frucht des Gedenkens an die 30. Wiederkehr des Todestages des nur zu früh dahingeschiedenen edlen Dulders, dessen künstlerisches Wirken grossen Stils sonst Gefahr läuft, der Vergessenheit anheim zu fallen."

HAMBURGER FREMDENBLATT 1904, 17. April. — Über „Richard Wagner über seine Beziehungen zu König Ludwig II. von Bayern" spricht Adolph Kohut.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1904, No. 23 u. 24. — Die Hefte enthalten einen trefflichen Nekrolog „Eduard Hanslick" von Armin Friedmann, ferner die Artikel „Eduard Mörike und seine Komponisten" von Rudolf Krauss (feiert mit schönen Worten Wolf als den „kundigsten und treuesten musikalischen Dolmetscher der Mörikeschen Lyrik"), „Über den Gesangunterricht an höheren Schulen" von Karl Zuschneid, „Julius Otto" von Richard Scheumann, „Ein musikalisches Tanzfest am kaiserlichen Hofe in Korea" von T., „Franz Liszt und Italien" von Eugen Segnitz, „Johann Sebastian Bach im Universitätsgottesdienst zu Heidelberg" von Fr. Stein, „Die Musik in der Natur" von A. Schüz (sehr interessant und lesenswert), „Aus dem Musikleben der Schweiz" von E. Jaques-Dalcroze, „Max Fiedler" von M. Bessmertag, „Elvira Schmuckler" von A. Eccarius-Sieber, „Aus den Erinnerungen einer Stuttgarter Musikschülerin" (sehr beherzigenswerter Wahrheiten voll), „Münchener Festspiele" von Arthur Hahn, „Das Salzburger Musikfest 1904" von Julius Waldt.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1904, No. 12. — Sehr massvoll und objektiv gehalten ist Ernst Rabichs Nachruf „Eduard Hanslick †".

Digitized by Google

— Max Arend beendigt seine Untersuchung über „Die Bedeutung Glucks für unsere Bühne und für die Pflege Wagners", Edgar Istel publiziert „Drei unveröffentlichte Briefe Loewes über geistliche Kompositionen an das Haus Schott" (Stettin, 11. Dezember 1844, 30. September 1850 und 9. November 1864). — 1905, No. 2. — Wilibald Nagels Aufsatz „Die neue Bachgesellschaft und ihre Aufgabe" schliesst mit dem Wunsch, es möchte das Geburtshaus Johann Sebastian Bachs in Eisenach von der drohenden Gefahr des Abbruchs befreit und als eine Art nationalen Heiligtums dem deutschen Volk erhalten bleiben — „als Besitz des deutschen Volkes das Ziel, an dem der flüchtige Fuss des Wanderers für einige Augenblicke in stiller Einkehr Halt macht!" — „Einige Ergebnisse über Johann Sebastian Bachs Ohrdrufer Schulzeit, aus der Matrikel des Lyzeums geschöpft", berichtet Fr. Thomas; seine Arbeit enthält Ausführliches über den Lehrplan und die Klasseneinteilung des Lyzeums, über den Schülerchor, das Alter der Schüler, über Bachs Eintritt in das Lyzeum und seine dortigen Lehrer, über seine (durchaus nicht schlechten) Leistungen als Schüler und über die Schulbildung, die Bach also in Ohrdruf erreicht haben wird; ferner über seinen Abgang von der Schule, über Georg Erdmann und dessen Einfluss auf Bachs Lebensgang — Bach hat sich wohl an Erdmann angeschlossen, um aus den engen Ohrdrufer Verhältnissen herauszukommen. — Ebenso wertvoll wie die hier veröffentlichten Ergebnisse ist die Abhandlung „Der Stammbaum des Ohrdrufer Zweiges der Familie von Johann Sebastian Bach", gleichfalls von Friedrich Thomas. — Der vortreffliche kleine Artikel „Zur Bachpflege" von Ernst Rabich gipfelt in den Sätzen: „Dem Publikum darf Bach nur in seinen Meisterwerken nahe gebracht werden" und „Hüten wir uns vor Bachaufführungen mit unzulänglichen Kräften!" — Stefanie Brunner veröffentlicht „Einige Gedanken über J. S. Bachs Klaviermusik". Die Frage: „Darf der Choral in der Matthäuspassion ‚Wenn ich einmal soll scheiden' ohne Begleitung gesungen werden", wird von Ernst Rabich bejaht. Zahlreiche Berichte und Notizen vervollständigen den Inhalt dieses Bachheftes.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Charlottenburg) 1904, No. 45/46. — Über „Chrysanders Bearbeitung des Händelschen Messias" handelt ein Aufsatz von Hugo Leichtentritt. — Adele Hipplus berichtet über „Eine Stunde im Hause Tschaikowskys". — Eine Änderung in Schumanns „Paradies und Peri" schlägt Emil Liepe vor: es handelt sich um die Stelle, wo am Schluss sechs Takte hindurch das hohe C gesungen werden soll; Liepe sucht dem durch zwei Pausen und teilweise Tieferlegung abzuhelfen. G. Bauernfeinds Studie über „Luther und die Musik" stellt fest, dass Luther nicht nur Empfänglichkeit und Verständnis für Musik, sondern auch eine aussergewöhnliche musikalische Begabung besessen hat. [!!]

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1904, No. 3. — Lionel Dauriac spricht („H. Spencer et Meyerbeer") Meyerbeer keine musikhistorische Bedeutung, aber theatralische Bedeutsamkeit zu. Über „Das Heidelberger Musikfest" berichtet Hans Pohl, über „Hugo Wolfs Oper ‚Der Corregidor' in München" Edgar Istel (er lobt den überquellenden Reichtum der Musik, die stets eine eigene Sprache redet); über „The ‚Birds' of Aristophanes at Cambridge" Edward J. Dent.

NEUES BUDAPESTER ABENDBLATT 1904, 5. Okt. — Etwas verspätet registrieren wir zwei hier veröffentlichte Briefe Wagners; sie sind aus Bayreuth und vom 28. Mai 1875 und vom 8. Dezember 1887 datiert und an den Harfenvirtuosen Peter Dubez gerichtet, dessen Meinung Wagner bezüglich der Harfenpartieen in seinen Dramen einholt.

Digitized by Google

DAS KLEINE JOURNAL (Berlin) 1904, No. 324. — J. C. Lusztigs Artikel „Der moderne Opernbetrieb" wendet sich gegen die Vernachlässigung des Repertoires durch die Hoftheater, die den Privatbühnen mit gutem Beispiel vorausgehen sollten. Man kann nicht von Idealen allein leben, aber gewiss auch nicht ohne Ideale; er verlangt, dass man vorerst namentlich an den Hofbühnen allen alten Ballast abstreife und den Spielplan mit neuem, wirklichem Leben erfülle.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG (Köln) 1904, No. 21. — Enthält die Artikel: „Der Münchener Mozart-Stil" von Karl Hagemann, „Musik-Plagiat" von Franz Dubitzky, „Ernennungsurkunde eines Kapellmeisters aus dem Jahre 1584", „Berühmte Soubretten der Gegenwart" von Adolph Kohut, „Zur Interpretation Richard Wagners" von Herman Zumpe, „Die erste Berliner Tannhäuser-Parodie" von Erich Kloss.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1904, No. 14455. — Sehr hübsch ist die fragmentarische Auslese aus Briefen Schwinds, die unter dem Titel „Aus Franz Schuberts Leben" Gustav Glück veröffentlicht hat. Die ganze schöne alte Zeit, da Bauernfeld, Schubert und Schwind als getreues Trifolium mitten im Wienertum verschwundener Tage sich bewegten, wird in den Briefen wieder lebendig; sie sind ebenso erfüllt von jener kindlichen Heiterkeit wie von der Fähigkeit innigsten Schmerzes. Besonders hervorgehoben werden darf wohl der Bericht über die Erstaufführung der „Rosamunde" („ein Stück von der heillosen Frau von Chezy"). Wie schön und wahr sind die nachfolgenden Stellen: „Schubert ist hier, gesund und himmlisch leichtsinnig, neu verjüngt durch Wonne und Schmerzen und heiteres Leben" — und nach seinem Tod: „Ich habe um ihn geweint wie um einen meiner Brüder; jetzt aber gönn ich ihm's, dass er in seiner Grösse gestorben ist und seines Kummers los ist. Je mehr ich es jetzt einsehe, was er war, je mehr sehe ich ein, was er gelitten hat" ... und noch einmal, am Weihnachtsabend 1828: „Schubert ist tot und mit ihm das Heiterste und Schönste, was wir hatten! ..." — No. 14449. — Guido Adlers Studie über „Richard Wagners Charakter" ist in Auffassung, innerem und äusserem Aufbau und in der Knappheit des Ausdrucks wohl klassisch zu nennen. Drei Hauptzüge hat Wagners Wesen nach Adler: Wille, Wahrheit und Liebe, und diese drei sind auch voll in seine Kunstwerke übergegangen!

GYMNASIUM (Paderborn) 1904, No. 21. — Karl Schmidts vortrefflicher Aufsatz „Der musikalische Unterricht an den Gymnasien einst und jetzt" gibt zunächst eine sehr interessante historische Darstellung der Musikpflege an den deutschen Gymnasien in früherer Zeit — insbesondere im 16. Jahrhundert, und rät, anstatt der Weiterführung des fruchtlosen Streites einen Ausweg zu suchen zur Lösung der brennenden Frage des gymnasialen Musikunterrichts; jedenfalls soll jede Drillerei weichen und ein künstlerischer Standpunkt an ihre Stelle treten!

ERNSTES WOLLEN (Berlin) 1904, No. 116. — Über „Die Musik und ihr Verhältnis zum Leben" handelt Th. Bieder sehr schön; er findet, dass die Musik trotz ihres übersinnlichen Grundkerns nicht ausserhalb des Lebens steht; ihr Zauberquell soll uns daher mitten im Lebensdrang erquicken und erwärmen können.

LE FIGARO (Paris) 1904, 14. November. — „Wagner und Liszt" betitelt sich eine Studie von Jules Sauerwein, die die Freundschaft zwischen Wagner und Liszt interessant analysiert und mit Bündnissen anderer grosser Männer: Goethe und Schiller, Rénan und Berthelot — vergleicht.

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Josef Forster: „Der Grossmeister", Libretto vom Komponisten nach einem französischen Stoff frei bearbeitet, wurde vom Berliner Nationaltheater zur Aufführung angenommen.

Frank Lambert: „Ladyland", eine komische Oper, Text von Eustare Ponsonby, ist im Londoner Avenue-Theater erfolgreich in Szene gegangen.

Jules Massenet: „Chérubin", Text von de Croisset und Henri Cain, wird in Monte Carlo die Erstaufführung erleben.

Oskar Straus: „Hug Dietrichs Brautfahrt", eine dreiaktige komische Oper, Text von Rideamus (Dr. Oliven), ist von der Direktion des Wiener Carl-Theaters zur Uraufführung angenommen worden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Köln: Die ersten Festspiele des „Verein zur Veranstaltung von Festspielen in Köln" werden im Juni d. J. im Neuen Stadttheater abgehalten werden, und zwar sollen es im ganzen acht Aufführungen sein: „Fidelio", „Die Meistersinger", „Tristan und Isolde", und „Figaros Hochzeit". Szenischer Leiter wird Oberregisseur Fuchs von München sein und als musikalische Dirigenten sollen ausser dem ersten Kapellmeister Otto Lohse und Generalmusikdirektor Fritz Steinbach Franz Fischer, Hans Richter und Felix Weingartner herangezogen werden. Die Chöre werden von den Hoftheatern in Wiesbaden und Karlsruhe, weiter aus dem Gürzenich-Chor und anderen Gesangvereinen Verstärkung erfahren, während das Orchester durch die städtische Körperschaft besetzt ist. Hinsichtlich der Solisten steht bis jetzt folgendes fest: in „Fidelio", den Steinbach leitet, singt Ernst Kraus-Berlin den Florestan, Weidemann-Wien den Pizarro, Mayer-Wien den Minister, Knüpfer-Berlin den Rokko, Reiss-London den Jaquino, Frau v. Mildenburg-Wien oder Frl. Morena-München die Leonore, Frl. Bosetti-München die Marzelline. Die „Meistersinger" dirigiert Lohse; es singen Ernst Kraus den Stolzing, Feinhals-München den Hans Sachs, Frl. Nast-Dresden oder Bosetti-München die Eva, Frl. Kittl-Wien die Magdalena, den Beckmesser Geis-München, den Pogner Mayer-Wien, den David Reiss-London. Die „Tristan"-Besetzung übernimmt das Ensemble der Wiener Hofoper in der Weise, dass Schmedes als Tristan, Fr. v. Mildenburg als Isolde, Frl. Kittl als Brangäne, Weidemann und Mayer als Kurwenal und Marke eintreten. Es verlautet, dass die „Meistersinger" bei ihrer Wiederholung als Volksvorstellung, also bei ermässigten Preisen, gegeben werden. Von weittragender Bedeutung ist der Plan des Kunstausschusses, den Festspielen einen internationalen Charakter zu geben. Ob das für 1905 schon gelingt, ist in diesem Augenblicke noch unentschieden. Der Kunstausschuss setzt alle Hebel in Bewegung, um die Pariser Opéra Comique, die noch niemals in Deutsch-

Digitized by Google

land gastiert hat, für zwei Abende zu engagieren, an denen dann Charpentier's „Louise" und Massenet's „Manon Lescaut" zur Aufführung gelangen sollen.

Monte Carlo: Die Opernsaison (Raoul Gounsberg) wird neben verschiedenen Neuaufführungen u. a. die bemerkenswerte Idee verwirklichen, den „Faust" in den drei Vertonungen von Gounod (Margarethe), Berlioz (La damnation de Faust) und Boïto (Mefistofele) vorzuführen.

KONZERTE

Freiburg i. B.: Die Uraufführung von Max Schillings' melodramatischer Bearbeitung von Schillers Dichtung „Das Eleusische Fest" hat im ersten Konzert des Oratorienvereins unter Leitung Walter La Porte's mit Ernsts von Possart hinreissender Rezitation einen grossen Erfolg gehabt.

Rom: 10. Dez. Gestern wurde das neue Oratorium Perosi's „Dies iste", das der Maestro zu Ehren der „Immacolata" komponierte, zum ersten Male in der Sala Regia des Vatikans vor Papst Pius X., einigen Kardinälen und wenigen Eingeladenen aufgeführt. Das Werk ist für grosses Orchester, Chor und vier Solostimmen geschrieben; die Hauptpartie hatte der, auch von seiner Mitwirkung bei den Bayreuther Festspielen bekannte Baritonist Kaschman inne. Das Elitepublikum kargte nicht mit seinem Beifall.

Rotterdam: Der Verein Gemengd Koor gab als erste Aufführung in dieser Saison Schillers „Glocke" in der Bruchschen Komposition, die hier schon lange nicht gehört war. Die prächtigen Chöre wurden, von Direktor Georg Rijken sorgsam einstudiert, voll Wucht und Ausdruck gesungen. Die Solisten, die Damen Oldenboom-Lütkemann, de Haan-Manifarges, die Herren Walter (Düsseldorf) und van Oort (Utrecht) fanden viel Beifall.

TAGESCHRONIK

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) in Berlin hat Dank der gedeihlichen, stetig fortschreitenden Entwicklung ihrer Tätigkeit wiederum einen erheblichen Erfolg errungen, der ihre Wirksamkeit für alle Zukunft sicherstellt. Die bedeutendste und älteste aller Autorengesellschaften, die im Jahre 1851 gegründete „Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique" in Paris hat nunmehr ein Abkommen mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer getroffen, wonach beide Gesellschaften sich gegenseitig die ausschliessliche Verfügung über ihre Aufführungsrechte übertragen. Durch dieses am 1. Dezember d. J. in Kraft getretene Abkommen hat die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer die Verfügung über die Aufführungsrechte aller der Pariser Gesellschaft angeschlossenen Komponisten und Musikverleger erlangt, zu denen ausser den namhaftesten französischen, belgischen, italienischen und anderen ausländischen Komponisten und Musikverlegern auch namhafte Deutsche und Österreicher gehören, so z. B. die Komponisten: Drescher, Einödshofer, Komzak, Kremser, Léhar, Paul Lincke, Millöcker, Reinhardt, Strauss, Suppé, Felix Weingartner, Zeller, Ziehrer usw., sowie die Verleger: Benjamin, Blaha, Bosworth & Co., Chmel, Aug. Cranz, Doblinger (Herzmansky), Eberle & Co., Robitschek, J. Schubert & Co. (Felix Siegel), Weinberger usw.

Felix Weingartner versandte an die Berliner Presse eine Zuschrift, aus der hervorgeht, dass an eine Zurücknahme seines Gesuches um Enthebung von der Leitung der Symphoniekonzerte der Kgl. Kapelle leider nicht mehr zu denken ist. Er schreibt zum Schluss: „Trotz meiner Anhänglichkeit an diese Konzerte und meines völlig ungetrübten harmonischen Verhältnisses zur General-Intendantur

Digitized by Google

und dem Komitee muss mich die zwingende Rücksicht auf meine Gesundheit veranlassen, meine Tätigkeit als Dirigent auf München, wo ich seit sechs Jahren meinen Wohnsitz habe, zu beschränken, Kunstreisen aber, soweit sie lediglich das Dirigieren betreffen, dann nicht mehr zu unternehmen. Meine hochverehrten hiesigen Freunde bitte ich, mir die Erfüllung dieses Herzenswunsches zu gönnen."

Ein Komitee zur Errichtung eines Beethoven-Denkmals in Paris, an dessen Spitze Gräfin de Béarn, Prinzessin Polignac, die Witwen Charles Gounod's und Ambroise Thomas', Lucie Felix Faure-Goyau, sowie Camille Saint-Saëns, Charles Widor und Vincent d'Indy stehen, gibt bekannt, dass das Denkmal im Mai 1905 auf dem Trokaderoplatze enthüllt werden wird. Bei dieser Gelegenheit soll ein grosses Musikfest stattfinden.

Der eben bei Breitkopf & Härtel erschienene Spielplan der deutschen Bühnen für das Theaterjahr 1903/04 erweist, dass nach wie vor Richard Wagner den Vorrang hat. Seine Werke brachten es auf 1523 Aufführungen (311 mal „Lohengrin", 286 mal „Tannhäuser"). Dann folgen Verdi (714), Lortzing (671), Mozart (452), Weber (345), Bizet (303), Meyerbeer (302), Mascagni (282), A. Thomas (250), Gounod (237), Flotow (235), Leoncavallo (195), Rossini (185), Beethoven (176), Donizetti (176), Auber (166), Humperdinck (157), Nicolai (137), Nessler (135), Adam (125), Halévy (110), Saint-Saëns (79), Gluck (59), Goldmark (50), Smetana (39), Marschner (33), Hugo Wolf (20), Siegfried Wagner (14), Richard Strauss (11), Felix Weingartner (1). — Für die Operette ergeben sich folgende Namen und Zahlen: J. Strauss 899, darunter 436 Aufführungen der „Fledermaus", Millöcker (353), E. Eysler (334), F. v. Suppé (333), F. Lehár (299), Offenbach (229), Zeller (203), Reinhardt (155), S. Jones (138).

Der Mailänder Musikverleger Sonzogno erlässt ein Preisausschreiben für Opernlibretti. Die Oper muss drei- oder vieraktig sein und den Abend füllen. Der erste Preis beträgt 25000, der zweite Preis 10000 Lire.

In kommendem Frühjahr wird Prof. Dr. Bernhard Scholz in Frankfurt a. M. der um diese Zeit sein 70. Lebensjahr vollendet, die Leitung des Rühlschen Gesangvereins, die er seit 1884 inne hat, niederlegen, um sich künftig ausschliesslich seinen Pflichten als Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums zu widmen.

Armas Järnefelt ist als Kapellmeister an das Kgl. Opernhaus in Stockholm engagiert worden.

Dr. Karl Grunsky in Stuttgart übernimmt vom 1. Januar 1905 ab die Redaktion der musikalischen Abteilung des „Kunstwart".

Durch eine in Heft 17 des dritten Jahrgangs der „Musik" enthaltene Kritik unseres ständigen Mitarbeiters Herrn Dr. Gustav Altmann-Strassburg i. E. fühlte sich Herr J. Fabian, Komponist und Leiter eines Musikinstituts daselbst, beleidigt und erhob Beleidigungsklage. Der am 10. Dezember 1904 stattgehabte Termin endete nach vierstündiger Verhandlung mit der vollständigen Freisprechung Herrn Dr. Altmanns.

TOTENSCHAU

In Kopenhagen ist der Komponist Prof. Johan Bartholdy, 51 Jahre alt, gestorben.

Marie Gey, früher Hofopernsängerin in Detmold, Pyrmont und Berlin (1847 bis 1875), starb im Alter von 79 Jahren in Hannover.

Der Komponist Paul Cressonois, früher Kapellmeister am Gaîté-Theater und am Theater der Porte-Saint-Martin in Paris, ist im Alter von 54 Jahren verstorben.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

BERN: Am Sonntag, den 11. Dezember wurde am Stadttheater die dreiaktige Oper „Die Braut von Messina“ von dem einheimischen Komponisten Julius Mai zum ersten Male aufgeführt. Dank dem starken dramatischen Zuge der Musik und dem glänzenden Orchester-Kolorit war diese Uraufführung ein glänzender Erfolg. Der Komponist hat das Schillersche Drama mit starken Kürzungen als Text benutzt. Unter den Darstellern ragten besonders hervor Frau Guszalewicz als Isabella und Herr Litzelmann als Don Manuel. G. Bundi

BRÜSSEL: Der Jongleur von Notre-Dame, Mirakel in drei Akten von Massenet, ist nun auch am Monnaie-Theater und zwar mit entschiedenem Erfolg aufgeführt worden. Das von Maurice Léna sehr geschickt verfasste Textbuch stützt sich auf eine Legende des 14. Jahrhunderts. Der Jongleur Jean zeigt seine Kunststücke und tanzt auf dem Platz von Cluny in Paris vor der Kirche. Als er zum Ergötzen der ausgelassenen Menge ein Hallelujah auf den Wein singt, öffnet sich die Kirchentür, der Prior des Klosters erscheint, verjagt das Volk und bedroht Jean mit der Verdammnis, von der er sich nur befreien könne durch seinen Eintritt ins Kloster. So wird er Mönch. Aber es lässt ihm keine Ruhe, dass er nicht, wie die anderen Mönche, die von ihm so gläubig verehrte Jungfrau Maria in lateinischer Sprache anbeten kann. Ein Bruder tröstet ihn und sagt, er möge es nur auf französisch tun. Daraufhin, als er sich in der Kapelle vor der Statue der Jungfrau allein glaubt, wirft er seine Mönchskleidung ab und führt der Madonna zu Ehren in gläubiger Einfalt seine schönsten Kunststücke und Tänze auf. Die anderen Mönche eilen herbei um den Frevel zu bestrafen: da erleuchtet sich die Statue und mit einer Gebärde beschützt sie ihn. Unter Engelgesang stirbt Jean als Heiliger. — Dass der „ausgeschriebene“ Massenet auf einmal ein Werk von so frischen Melodieen und Einfällen hervorbringen konnte, hat allgemein überrascht. Nichts von den früheren faden Melodieen und Effekthaschereien bei lärmendem Orchester, sondern von Anfang bis zu Ende eine allerliebste charakteristische Musik, die sich in origineller Weise den komischen, naiven und mystischen Situationen der Handlung bei sehr dezenter feinsinniger Orchestration anpasst. Die Besetzung der Rollen (nur Männerrollen) ist vorzüglich, die Dekorationen künstlerisch schön. Die deutschen Bühnen seien hiermit nachdrücklichst auf das schöne Werk aufmerksam gemacht. Felix Welcker

FRANKFURT a. M.: Unbestrittenen künstlerischen Erfolg hat die gewissenhafte Neueinstudierung von Glucks „Iphigenia in Aulis“ davongetragen, und mit dem Werke und seiner Ausführung (Iphigenia: Frau Hensel-Schweitzer, Achill: Forchhammer, Agamemnon: Buers, Klytemnästra: Frl. Marck, Dirigent: Dr. Kunwald, Regisseur: Intendant Jensen) auch die von Richard Wagner herrührende Bearbeitung der hoheitlichen Tonschöpfung. Für den Bayreuther Meister selbst geschah etwas durch Neuinszenierung des „Lohengrin“, den man jetzt nach Bayreuther Art mit Kostümen und Requisiten des 10. Jahrhunderts gibt. Hans Pfeilschmidt

HANNOVER: Sigrid Arnoldson gastierte als Margarethe, Mignon, Carmen. Ferner ist je eine Aufführung des „Rheingold“ und der „Walküre“, mit denen eine zyklische Vorführung des ganzen „Ring“ begann, zu registrieren. In der „Walküre“ glänzte Herr Gröbke als Siegmund; beide Vorstellungen verliefen hoch befriedigend. L. Wuthmann

Digitized by Google

LEIPZIG: Grossen Erfolg erzielten hier die beiden Schwestern Emilie und Gabrielle Christman von der Kaiserl. Hofoper in St. Petersburg, indem sie in einer Mignon-Aufführung die Partieen der Mignon und der Philine mit schönen und wohlgebildeten Stimmen und in fein-künstlerischem Spiele sangen und darstellten. In Neueinstudierung befinden sich z. Z. der „Trompeter von Säkkingen" und Zoellners „Faust". Arthur Smolian

MANNHEIM: Massenet's „Gaukler unserer lieben Frau" hat hier nicht als Mirakel gewirkt, trotz guter Aufführung. Die eintönige Stimmung empfand man als Monotonie, und so blieb der Erfolg ein recht mässiger. Die erste strichlose Aufführung des Ringzyklus unter Kählers Leitung brachte volle Häuser, gefüllte Kassen und hohen künstlerischen Erfolg. Aushilfsweise sang Hans Mohwinkel-Hamburg den Wotan im „Rheingold" und in der „Walküre". Bertrams Kunst blieb hinter seinen stimmlichen Mitteln zurück, besonders vergriffen erschien sein Holländer. K. Eschmann

PETERSBURG: Im kaiserlichen Marientheater ist seit ca. zwanzig Jahren Mussorgski's musikalisches Drama „Boris Godunow" nicht gehört worden. Jetzt ist die Oper endlich wieder erschienen — und die Wiederaufführung wurde mit dem unvergleichlichen Bassisten Schaljapin in der Titelrolle mit grossem Jubel begrüsst. Die „Neue Oper" im Kaiserlichen Konservatorium ist schon wieder mit einer Novität hervorgetreten. Am 25. November ging „Der polnische Jude" von Karl Weis erstmalig in Szene und erzielte eine starke Wirkung. Bernhard Wendel

STRASSBURG: Uraufführung von „Die Vogesentanne", „musikalisches Walddrama" in 1 Akt von dem einheimischen Komponisten J. M. Erb. Parfümierte Heimatkunst, Verschnittwein. Ich liebe den Heimatkünstler, der wahrhaft bodenständig gewachsen ist, die Haydn, Bizet, Brahms, Rossini: dann aber ist ihr Werk Allgemeingut! Von Erb fürchte ich, dass seine Kunst es nicht werden wird. Warum muss er durchaus seine schlichte elsässische Muse, die Lyrisch-liebenswürdiges geschaffen hat, durch Einspritzungen von Meyerbeer-, Wagner- und Mascagniserum zu dramatischen Zuckungen veranlassen? Schon die Diktion ist nicht volksmässig: „Mein blühend Leben" spricht die Bauernfrau zu ihrer Tochter, und so fehlt auch der Musik die dem Milieu angemessene sichere Stillinie. Holzfäller sind keine Götterdämmerungsmannen. Manch lyrische Episoden zeugen von der Seite des Talents, auf der Erb seine Erfolge suchen sollte. Wo er rezitativisch wird, verlässt ihn das Stimmgefühl: der Gesang schwimmt oft hilf- und haltlos in der Orchestersuppe einher. Fürs Dramatische aber versagt der Atem, die Ökonomie der Mittel, die ihre Kraft einem Höhepunkt zuführen soll, statt sich in Einzelzügen zu zersplittern. In Summa: ein lokaler Achtungserfolg, dessen Wert erst durch Nachprüfung auf andern Bühnen erhärtet werden kann. Die anmutsvolle Dina Mahlendorf und Pokorny gut in den Hauptrollen. — Im ganzen sind die weiblichen Kräfte fast durchweg zu loben; von den Herren hingegen fallen einzelne dem Mitleid mehr anheim als der Kritik. Das Repertoire aber ist geradezu fossil, woran ein paar mehr oder weniger gelungene Wagnerwiederholungen nichts ändern. Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Infolge ungünstiger Umstände gestaltete sich der Spielplan wieder dürftiger. Das Beste war, dass sich der „Corregidor" von Wolf und die „Abreise" von d'Albert wiederholten. Ausserdem waren „Tannhäuser", „Freischütz" und Nicolai's „Lustige Weiber" so ziemlich die einzigen interessanten Vorstellungen der an Absagen reichen Berichtzeit. Dr. K. Grunsky

TURIN, 1. Dez.: Gestern erblickte die Oper „Auferstehung" von Alfano im hiesigen Teatro Vittorio Emanuele zuerst das Licht der Lampen. Den aus dem bekannten Tolstoi'schen Roman gezogenen Sensations-Schauspielen von Bataille und Signorini tritt damit ein Sensations-Musikdrama zur Seite. Der junge Komponist, der ein ansprechendes Talent und Bühnensinn bekundet, arbeitet wie fast alle seine italienischen Genossen in

Digitized by Google

heutiger Zeit: er koloriert die Situationen, unterstreicht einzelne Wendungen des Dialoges, ohne dass er in das Innere der darzustellenden Charaktere einzudringen vermag. Bei seinen in der Folge zu schreibenden Partituren müsste er vornehmlich den führenden Themen erhöhte Bedeutung geben und sie an exponierten Stellen durch geeignete Instrumentation schärfer hervortreten lassen. — Der äussere Erfolg war ganz ansehnlich. Das italienische Publikum hat an dem billigen Verismo einer krassen Handlung immer noch sein Vergnügen. P. M.

WARSCHAU: Unter Gemma Bellincioni's Zeichen steht die Oper. Die gefeierte Sängerin gab uns Puccini's „Tosca" und „La Bohême", Massenet's „Manon", Bizet's „Carmen" und die vom Sonzogno-Konkurs preisgekrönten Einakter von Dupont („Cabrera)" und Filiasi („Manuel Menendez"). Die Courtoisie der hiesigen Theaterdirektion diesen wenn auch nicht talentlosen Erstlingswerken gegenüber, wo doch so viele eminente Opernschöpfungen ihrer Aufführung harren, ist nicht zu verstehen. R. Statkowski

WEIMAR: Die Uraufführung der zweiaktigen Oper „Heisse Liebe" von August Enna (Text von P. A. Rosenberg nach einem Sujet von Koloman Mickszáth; Übersetzung von Dr. W. Henzen) fand am 6. Dezember am hiesigen Hoftheater statt und hatte sich kaum eines Achtungserfolges zu erfreuen. Das ziemlich schwache und teilweise sehr naive Libretto, die wenig originelle und ungemein aufdringlich, um nicht zu sagen ungeschickt instrumentierte Musik liessen einen befriedigenden Eindruck nicht aufkommen. Die Aufführung selbst war unter der Leitung Krzyzanowski's und der Regie Wiedeys im allgemeinen gut vorbereitet. Carl Rorich

KONZERT

AGRAM: Im letzten Cäcilienkonzert des Landes-Musikinstitutes gelangte Franz Jilek's, des jetzigen Orchesterleiters, neue „Konzertouvertüre" zur ersten Aufführung. Jilek, ein Schüler des verstorbenen böhmischen Komponisten Fibich, beherrscht die Form vollständig; wenn die seines jüngsten Werkes sich auch im Gleise der Romantiker bewegt, ist die Struktur doch modern und das polyphone Stimmgewebe regt zu tieferem Eindringen und Mitgehen in die Gedanken des Komponisten an. Das Programm enthielt ferner Mozarts Es-dur Symphonie, Smetana's „Aus Böhmens Hain und Flur" und Massenet's „Scènes pittoresques", die eine recht gute Wiedergabe erfuhren. Ernst Schulz

ANTWERPEN: Das Oratorium „Godelieve" des durch seinen „Franziskus" bekannten Belgiers Edgar Tinel entsprach nicht den gehegten Erwartungen. Über die ermüdenden Längen — das Werk dauert vier Stunden — und den wenig glücklichen Text konnte auch die unter Leitung des Komponisten im Orchester vorzügliche, im Chor recht gute und in den Solopartieen meist angemessen besetzte Aufführung nicht hinweghelfen. — Ein voller künstlerischer Erfolg war dagegen das zweite Konzert der „Nouveaux Concerts" unter Leitung von Richard Strauss, der uns die Bekanntschaft mit „Don Juan" und „Tod und Verklärung" vermittelte. Namentlich letzteres fand beim Publikum volles Verständnis und enthusiastische Aufnahme. Mit einer Anzahl köstlichster Lieder des Komponisten ersang sich Pauline Strauss-de Ahna grössten Beifall. — Die „Harmonie" bot fünf anregende Sonatenabende der hier ansässigen Herren Camby (Violine) und Leenaerts fils (Klavier). A. Honigsheim

BERLIN: In seinem zweiten Abonnementskonzert hat der Philharmonische Chor unter Siegfried Ochs ausser Mendelssohns „Walpurgisnacht" nur Musik von Hugo Wolf vorgeführt. Die beiden Stücke für Chor, Soli und Orchester „Christnacht" (zum erstenmal) und den „Feuerreiter", der wie bei seiner Fest-Aufführung in Anwesenheit des Tondichters auch diesmal dacapo gegeben werden musste. Über die „Christnacht" steht ja im letzten Heft der „Musik" alles wissenswerte: die Instrumental-Einleitung

Digitized by Google

und die zweite Hälfte des chorischen Teiles schienen auf die Hörer einen besonders tiefen Eindruck zu machen. Zwischen die Chorstücke waren sechs Lieder mit Orchesterbegleitung gelegt, von denen Frau Herzog die ersten: „Wo find' ich Trost", „Gebet", „Mignon" meisterhaft gestaltet vortrug; die anderen drei „In der Frühe", „Auf ein altes Bild" und „Der Rattenfänger" sang Ludwig Hess. — Eugen d'Albert hat einen Beethovenabend gegeben: mit den Philharmonikern die beiden Konzerte in G-dur und Es-dur und dazwischen die Sonate f-moll op. 57. Er zwang die Hörer durch die Gewalt seiner starken Individualität, Beethovens Musik nicht bloss zu hören, sie ästhetisch zu geniessen, sondern auch mit zu erleben. Beethovens Musik, d'Albert als Spieler und ein atemlos lauschendes Publikum bildeten ein unlösliches Ganzes — wohl das Höchste, was man von einem reproduzierenden Künstler sagen kann. — Das letzte Nikisch-Konzert wurde zu einem Triumph für Richard Strauss, der hier seine „Symphonia domestica" zum ersten Mal erklingen liess und damit einen glänzenden Erfolg eroberte. Mir scheint, dass der Tondichter mit dieser gemütvollen Darstellung seiner Häuslichkeit an ein früheres Werk, an seine Till Eulenspiegel-Dichtung, anknüpft, dessen Schelmenantlitz auch aus dieser neuen Partitur herausguckt. Strauss gibt sich in ganzen Partieen, namentlich in seinem Verhältnis zu Weib und Kind, schlichter und einfacher als sonst jemals; dem Hörer schneidet er aber doch manche Grimasse. So schleudert er gleich anfangs, in seiner Gestaltung des Mannes, merkwürdig hässliche Farbenkleckse aus dem Orchester in den Saal, als ob er nicht ernst genommen werden wolle. Auch gegen das Ende in dem muntern Spiel des Morgens geht es recht geräuschvoll her; zwischen Mann und Frau kommt es zu derben Klängen. Höchst reizvoll wirkt nach der Einleitung das Scherzo mit dem Inhalt des Elternglücks, des Wiegenliedes. Jedenfalls hatte Richard Strauss in dem Publikum eine höchst dankbare Schar enthusiastischer Zuhörer, die auch den Liedervorträgen der Frau Pauline Strauss stürmisch zujubelten. Als erste Programmnummer des Abends hatte Nikisch Beethovens A-dur Symphonie dirigiert — eine wahre Meisterleistung. — Im Beethovensaal fand ein Novitätenkonzert statt, in dem Peter Raabe, der jugendliche Dirigent des Kaim-Orchesters in München, eine symphonische Tondichtung „Judith" nach der Tragödie Hebbels von August Reuss, „Deutsche Waldromantik", ein symphonisches Stimmungsbild zu Eichendorffs Dichtungen von Karl Kämpf, ein Klavierkonzert es-moll von Hugo Kaun (gespielt von Vera Maurina) und einen symphonischen Prolog zu Hebbels Maria Magdalena von Hugo Kaun dirigierte. Ludwig Hess sang Lieder von Liszt, August Reuss und eine eigene Komposition zu Orchesterbegleitung. Es war im allgemeinen eine nervenerschreckende Musik, bei der der wüste Lärm jedes Erkennen einer thematischen Entwicklung von vornherein unmöglich machte. Das Orchesterstück von Karl Kämpf hob sich in der Klangfärbung vorteilhaft aus seiner Umgebung heraus; könnte sich der Autor entschliessen, in der Mitte manche Episode zu kürzen oder zu streichen, so würde sich der stimmungsvolle, wohlklingende Schluss enger an die Einleitung anknüpfen zum Vorteil des Ganzen, das gar zu sehr in die Breite geht. Peter Raabe quälte sich redlich ab, die Novitäten zu guter Wirkung zu bringen. — Else Kutzki, eine junge Pianistin, interessierte durch Feinheit des Anschlags, durch Sinn für Tonfärbung im Vortrag älterer und neuerer Klaviermusik. — Ferruccio Busoni spielte an dem ersten seiner drei angekündigten Lisztabende achtzehn Etüden und zeigte hier volle Herrschaft über den Lisztschen Klaviersatz technisch wie geistig. Einzelnes, wie die Campanella, Mazeppa, Paysage, wurden zu wahren Kabinettstücken; Sicherheit, klare Gestaltung, Wohllaut — man konnte nicht mehr wünschen. — Olga Frietsche, die sich „Klaviervirtuosin aus Wien" nennt, hätte ruhig zu Haus bleiben sollen, so technisch unreif, geistlos war ihr Spiel. — Lilli Lehmann hat eine Wiederholung ihres Robert Franz-Abends gebracht. — Julius Marton's Bariton klingt herbe, durchaus ohne Schmelz;

Digitized by Google

seine Aussprache, wenn auch unedel in der Vokalisation, ist deutlich, sein Vortrag lebendig. E. E. Taubert

Die Vorliebe der Kammermusikvereinigungen für bewährte ältere Werke scheint in dieser Saison herrschend zu bleiben: das Trio Georg Schumann, Halir, Dechert, das philharmonische Trio Vita Gerhardt, Witek, Malkin, sowie die Duo-Vereinigung Frau Saenger-Sethe, Moritz Mayer-Mahr spielten kein Werk eines lebenden Komponisten; das Pariser Hayot-Quartett berücksichtigte wenigstens Saint-Saëns, das Petersburger Kamensky-Quartett (bei dem Risler mitwirkte) Grieg, das Böhmische Quartett (d'Albert am Klavier) Weingartner (drittes Quartett). Nur das Holländische Trio: Bos, van Veen, van Lier brachte eine Novität, ein gelungenes, durch Knappheit der Form und Reichtum der Gedanken ausgezeichnetes Klaviertrio in c-moll von Hugo Kaun. — Hermann Rubins Geigenton ist voller und edler, seine Auffassung reifer geworden. Auch der Geiger Dr. R. von Herter erfreute durch schönen Ton und wohlüberlegten Vortrag. Ein vom Verein zur Pflege hebräischer Musik unter Albert Kellermanns Leitung veranstaltetes Konzert bot viel Eigenartiges und Interessantes trotz nicht ausreichender Ausführung, unter der besonders ein nach hebräischen Melodieen gearbeitetes, etwas langatmiges Streichquartett von Paul Ertel, vorgetragen vom Dessau-Quartett, litt. Erfreuliches leistet der aus 160 Sängerinnen bestehende, von Eduard Goette geleitete St. Ursula-Chor, doch gehörte die allzu lange Kantate von Piel des verbindenden Textes wegen nicht auf das Programm. Dr. Wilh. Altmann

Unter den Liedersängerinnen nenne ich Therese Behr mit jener grossen Achtung, die ihre wunderbaren weichen Mittel und ihre tiefe Seele gebieten. Alle technischen Bedenken und Schwächen, als da sind: zu offene Formen (besonders auf e und ä), Luftverschwendung, mangelhafte Atemspannung, unkonzentriertes piano, werden reichlich durch den wohligen, satten Timbre und den edlen lyrischen Fluss der Stimme aufgehoben. Ich habe Brahms lange nicht so vollendet ausgearbeitet gehört. — Ganz entgegengesetzt Antonia Dolores. Hier: echte Atemfunktion, fester, sicherer Tiefgriff, aber ungleichmässige Formbildung und seelisch-liebenswürdige Oberflächlichkeit. Das e bleibt offen, die Tiefe klingt unedel und halsig, und die Kopftöne glanzlos und stumpf, weil ohne Obertonschwingung. Manche Phrasenschlüsse wurden mit unschönem Stöhnen abgebrochen. Wie mühelos aber die echte Ein-Spannung und Beherrschung des Atems auch die schwierigsten technischen Probleme lächelnd und wie nichts überwindet, bewies z. B. die Nachlässigkeit, mit der die langatmige Figuration auf: „Amarilli" ausgesponnen wurde, als ob das alles höchst einfach und höchst natürlich. — Ebenfalls schöne Mittel muss man Hansi Delisle zusprechen. Ein wenig mehr Stütze, geschlossenere Formen, ein festeres Anfassen und sichereres Hinstellen der Töne, auch ein wenig mehr Wärme und Temperament — und wir wären um ein feines Organ reicher. — Hella Sauer enttäuschte stark. Das Rissige, Sprüngige, Schepperige, die Unzahl schlechter Formen, sowie der offene, flache Ansatz und die vielen wackelnden Töne können durch das liebenswürdige Vortragstalent nicht aus der Welt geschafft werden. Da heisst's arbeiten oder umbauen. — Ähnliches trifft für die schönen Altmittel von Iduna Walter-Choinanus zu; nur dass hier das Übel im Halse sitzt und besonders die Tiefe durch einen Kloss versperrt wird. Schade, es war ein Organ, das Grosses hätte leisten können. — Von den Jüngsten verspricht Margarete Goetze viel, vorausgesetzt, dass der Ansatz sicherer, die Formen nicht zu hohl gebildet werden und die Aufregung nachlässt. — Bleiben Anna Brills und Dora Schulzes niedlich dilettantischer Zwiegesang, Olga Lenk, Alice Charrier und Rose Johanni. — Von Elisabeth Ohlhoff hörte ich Lieder von Paul Schwers, die keiner künstlerischen Prüfung Stand zu halten vermögen und — nach bestem Wissen und Gewissen — lieber einer strengen Selbstkritik hätten zum Opfer fallen sollen. — Der „ge-

Digitized by Google





IV. 7

HEINRICH VOGL
* 15. JANUAR 1845

Digitized by Google

Digitized by Google



Benjamin Godard

† 10. JANUAR 1895

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE MAUER ENTLANG

(Gedicht von OTTO JULIUS BIERBAUM)

LIED FÜR HOHE STIMME

von

KARL v. KASKEL

Opus 13 Nr. 1

Der Komponist behält sich alle Rechte vor.

DIE MUSIK
IV. 7.

Digitized by Google

(Allegro assai.)

Schnell, zierlich fliessend.



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.

sundheitschädliche Turnapparat" fand in Ernst von Dohnányi einen bravourösen Meister. Ohne Zweifel das stärkste Temperament unter den Jüngeren, elektrisiert er alles durch die eherne, machtvolle Technik, den hinreissenden Schwung und den echten, sprühenden, blitzenden Rhythmus. Fehlt zum Stil nur noch grössere Einfachheit, eine gewisse Vertiefung und geistige Reife. Schubert darf wenigstens ein klein wenig mehr Schlichtheit vertragen. — Frieda Kwast-Hodapp hat die Scharte des ersten Abends ausgewetzt. Brahms op. 5 erstand in herber Grösse und bestätigte, dass ihr Temperament sie instinktiv da am sichersten führt, und sich ihre Natur dort am freiesten offenbart, wo sie nicht rein lyrischen Stimmungen unterliegt. — In dem Norweger Karl Nissen sehe ich ein starkes Talent voll Energie und herber Leidenschaftlichkeit. Doch muss die Technik mehr Politur aufweisen und das Spröde und Trockene im Ton ausmerzen. — Wladimir Cernikoff spielte Chopin nicht ohne Verve und mit einer leichten träumerischen Eleganz. — Am Anfang steht: Anny Eisele. — Als ein durchaus achtbarer Pianist und Komponist führte sich Nicolaus Medtner ein. Eine leidenschaftlich-nervöse Natur, wusste er manches fein zu gestalten und instrumentell herauszuarbeiten, ohne jedoch der slawischen Unruhe Herr zu werden oder stilistisches Rückgrat und Breite an den Tag zu legen. Eine grosse eigene Sonate f-moll op. 5 litt an einem zu üppigen Schwall der Phantasie und starker Weitschweifigkeit. Der gediegenen und teilweise interessanten Arbeit hätten ein paar energische Striche (besonders im Intermezzo und Largo) nur zu grösserer Geschlossenheit und Gedrungenheit verholfen. — Zum Schluss erwähne ich den reizenden Abend, der uns durch Elisabeth Müller-Osten japanische Lyrik vermittelte. Eine eigentümliche, höchst reizvolle Art von Moll-Skalen geben das Material der japanischen Musik ab, aus denen sich die wechselvollsten Stimmungen und eine kleine, innige Naturlyrik bildet. Am gelungensten war das leichtere Genre auf neckische oder zarte Liebes- und Kinderlieder („Mein Prinz", „Der Karpfen", „Die Pflaumenblüte am Bach" u. a.). Ausserordentlich charakteristisch wirkten auch: „Gebet," „Sakura" und die „Nationalhymne".[1]) Rudolf M. Breithaupt

Der Münchener Baritonist Josef Loritz ist ein Sänger und Vortragskünstler von seltenen Gaben. Er hatte sich ein bequemes Programm zusammengestellt. Sollte er uns nicht mehr zu sagen haben? — Emmy Rintelen mag unter Indisposition zu leiden gehabt haben. So nur möchte ich mir den heiseren Beiklang und die nicht immer „vorn" sitzende Stimme erklären. — Zwei leistungsfähige Klavierkünstler brachten sich in Erinnerung: Else Gipser und Max Landow. Beide sind echte Musikernaturen, die ihre Technik höheren ästhetischen Gesetzen unterzuordnen wissen. Das Gegenteil davon ist Wanda von Trzaska. — Die Notwendigkeit seiner Existenz bewies aufs neue der Hugo Wolf-Verein durch eine musikalische Veranstaltung, die unbekannte Liedkompositionen des Lyrikers brachte. Neben hohen Offenbarungen seines Geistes lernte ich auch eine Niete kennen: „Ach, im Maien war's," ein Lied, dessen unwahr empfundener Text auch von einem Wolf nicht wölfisch komponiert werden konnte. Walter Fischer

BOSTON: Das zweite und vierte Symphonie-Konzert brachten als Solisten unseren neuen Konzertmeister Willy Hess. Er spielte Joachims „Ungarisches" und Bruchs g-moll Konzert, beide mit tadelloser Technik, schönem Ton und feinstem musikalischen Empfinden. Solist des dritten Abends war Wladimir von Pachmann mit Chopin's f-moll Konzert. Jedes Wort über seine Leistung ist überflüssig. Im übrigen enthielten die Symphonieprogramme u. a. Werke von Bach, Beethoven (vierte), Dukas (Zauberlehrling), Suk (E-dur Symphonie), Wagner (Tannhäuser-Ouvertüre), Weber (Oberon-

[1]) Es möge bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen werden, dass die „Musik" im Heft 11 des 3. Jahrgangs vier japanische Lieder in der Bearbeitung Georg Capellens gebracht hat.

Digitized by Google

Ouvertüre), Haydn (Symphonie mit dem Paukenwirbel), Tschaikowsky (Capriccio italien) und Strauss (Guntram-Vorspiel). — Zwei Symphoniekonzerte im benachbarten Cambridge machten uns mit Minnie Methot, einer mit schöner Stimme begabten Sängerin aus New-York und einem Pianisten Mr. Bachmann bekannt, der technisch sauber, aber ohne innere Anteilnahme Saint-Saëns' g-moll Konzert vortrug. — David Bispham gibt zur Zeit einen „Zyklus von Liederzyklen". Er sang bisher Beethoven, Schumann, Schubert. — Von Kammermusikvereinigungen hörten wir das Hess-Quartett (Willy Hess, Otto Roth, Emile Férir, Rudolf Krasselt), das Schuberts d-moll Quartett und Beethovens C-dur Quintett gut, doch ohne fein nuancierten Zusammenklang ausführte. Das Kneiselquartett (Franz Kneisel, J. von Theodorovicz, Louis Svecensky, Alwin Schroeder), unter allen Quartetten, die ich kenne, das klangschönste, brachte als Novum Hugo Wolfs Italienische Serenade (im Original) und ferner Schumanns F-dur Quartett und Dvořáks A-dur Quintett mit Walter Damrosch am Klavier vollendet zu Gehör. Das Hoffmannquartett (Jacques Hoffmann, Adolf Bak, Karl Rissland, Carl Barth) spielte vorzüglich das unvollendete Klavierquartett von Guilleaume Lekeu. Es ist geradezu Selbstmord, dies verworrene, unreife Werk des jungverstorbenen Belgiers aufs Programm zu setzen. — Klavierabende veranstalteten Wladimir von Pachmann und Josef Hofmann. Dr. George S. Schwarz

BRÜSSEL: Die Symphonia domestica von Richard Strauss bildete den Anziehungspunkt des ersten Concert populaire. Bei vorzüglicher Ausführung unter Dupuis hat das hochinteressante Stück bei Publikum wie Presse die gebührende Anerkennung gefunden. Der talentvolle Pianist Bosquet (Es-dur Konzert von Beethoven) sowie die ausgezeichnete Sängerin Frau Metzger-Froitzheim (Arie aus Titus, fünf Gesänge von Wagner) wurden sehr gefeiert. Im zweiten Concert populaire errang der ausgezeichnete Cellist Pablo Casals einen grossen Erfolg mit Konzert von Lalo und Suite von Bach. Der stimmbegabte Paquot-d'Assy von der hiesigen Oper hob ein neues Werk „Triptyque" von Vreuls, in dem das glänzend behandelte Orchester die Hauptrolle spielt, aus der Taufe. Das Orchester spielte die hier noch unbekannte Symphonie „Aus der neuen Welt" von Dvořák. — Ein neuer Konzertunternehmer, die Nouveaux concerts gaben ihr erstes Konzert. Ihr Devise ist: nur klassische Musik. Orchester 70 Mann, Dirigent der talentvolle Komponist Delune, der sich mit der feinsinnigen Wiedergabe der Es-dur Symphonie von Mozart und der lebensvollen Ausführung der dritten Leonore-Ouvertüre als hochbegabten Kapellmeister zeigte. Meister Diemer aus Paris wurde sehr bejubelt. Er spielte das G-dur Konzert von Beethoven und eine Reihe von Stücken auf dem Clavecin. — Kreisler gab mit enormem Erfolg sein erstes Rezital. Felix Welcker

DARMSTADT: Im Monat November erreichte die Konzertsaison mit 18 Konzertabenden eine hier noch nie dagewesene Höhe. Dass dadurch Angebot und Nachfrage aus dem Gleichgewicht gekommen sind, bewiesen die leeren Säle, vor denen beispielsweise Franz Ondricek und Edouard Risler spielen mussten, von denen allerdings der letztere, der hier zum erstenmale erschien, wahre Stürme von Begeisterung entfesselte. — Auf dem Gebiet der Kammermusik wurde von der „Darmstädter Kammermusik-Vereinigung" (de Haan, Havemann, Walter, Oelsner, André), dem „Frankfurter Trio" (Friedberg, Rebner und Hegar), dem neu gegründeten „Rebner-Quartett" aus Frankfurt a. M. und unserem „Darmstädter Streichquartett" stets Treffliches geboten. Interessante Neuheiten waren die Klaviertrios f-moll von Anton Dvořák und d-moll von Enrico Bossi, sowie das prächtig erfundene Streichquintett D-dur von Miroslaw Weber. — Eine ganze Reihe hiesiger Künstler trat erfolgreich solistisch auf: Lina Klein, Klara Roediger, Franz Harres (Gesang), Gustav Havemann, Wilhelm Schmitt (Violine) und

Digitized by Google

Willy Hutter, der sich als ein Pianist von vielversprechendem Können bewährte. — Die Wunderkinder waren durch Kun Arpad und das Stuttgarter Steindel-Quartett, die auswärtigen Sänger durch die Altistinnen Martha Stapelfeldt und Maria Philippi, sowie den Bariton Otto Süsse vertreten. — Der Musikverein liess in seinem ersten Konzert Bruchs „Lied von der Glocke" zu kurzem Leben erstehen. — Bemerkenswertes boten auch ein von dem Goethebund zum Besten des Volksschillerpreises veranstalteter Schillerabend mit alten und neuen Kompositionen Schillerscher Dichtungen und die Festfeier des historischen Vereins zum 400. Geburtstage Philipps des Grossmütigen, deren musikalisches Gewand streng im Stil der Zeit des Landgrafen zugeschnitten war. Beide Veranstaltungen ein Verdienst Dr. Wilibald Nagels. H. Sonne

ELBERFELD: Im zweiten Konzert der Konzert-Gesellschaft wurde „Der Cid" von Peter Cornelius aufgeführt. Chor und Orchester leisteten unter Dr. Hans Haym höchst anerkennenswertes. Von den Solisten sang Luise Reuss-Belce die Chimene mit Verve und Routine. Kraftvoll interpretierte Ludwig Hess den König, sympathisch Otto Süsse den Cid, wogegen der Bass von Ludwig Feuerlein nicht völlig ausreichte. — Im zweiten Sauset-Konzert erregte der junge marokkanische Geiger Francis Macmillen berechtigtes Aufsehen. Das Künstlerpaar Kwast brillierte in exaktem Zusammenspiel, Frieda Kwast-Hodapp bewährte sich ausserdem als vornehme Pianistin. Weniger gefiel trotz hervorragender Stimmmittel Hans Giessen wegen seiner outrierten Vortragsweise. — Um den tiefgehenden Eindruck des ersten Orgel-Konzerts machten sich Frau Cahn-Poft (Alt), Ewald Flockenhaus (Orgel) und H. Son (Cello) verdient, während im Konzert des Lehrer-Gesangvereins unter Haym im „Volkslied" Hervorragendes geleistet wurde. F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Reichlich beschenkte der Sängerchor des Lehrervereins die Hörer seines ersten Abonnementskonzerts mit Neuheiten. Durch die Wahl einiger Chöre Gounod's zu Ponsard's vergessenem Drama „Ulysse" hat sich der Dirigent, Prof. M. Fleisch, der gleichzeitig Textübersetzer war, besonders Dank erworben; die Wiedergabe war ebenso untadelig als die der „Venushymne" von E. d'Albert und der Werke zweier hiesiger Komponisten: Totenmarsch für Solo und grosses Orchester von S. von Hausegger und „Siegesfest" (nach Schiller) von Bernhard Scholz. — Das Quartett des Museums legte sich für P. Scheinpflug mit dessen op. 4 vergeblich ins Zeug; das Publikum verweigerte sogar teilweise recht stark sein Mitgehen auf diesen „neuen Bahnen". — Franz von Vecsey und Mischa Elman produzierten sich kurz nacheinander — ist es nötig, zu sagen, mit welch brillantem Erfolg? Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. B.: Zwei Symphonie-Konzerte, eine Aufführung des „Messias" und zwei Abende des „Süddeutschen Streich-Quartett" sind so ziemlich das einzige, was bisher geboten wurde. In den Symphoniekonzerten wurde u. a. zum erstenmal Schuberts sog. „Tragische Symphonie" zu Gehör gebracht, ohne einen nachhaltigen Eindruck zu erzielen. Moriz Rosenthal spielte das, leider hier zu oft gehörte, Chopin'sche E-moll Konzert mit blendender Technik. Karl Burrian sang mit klangvoller Stimme Lieder von Liszt, Cornelius, R. Strauss. Im „Messias" hörten wir Ludwig Hess, der die Tenorpartie wunderschön wiedergab. In den Kammermusikabenden traten besonders das Dittersdorfsche hübsch gespielte Es-dur Quartett, das B-dur Quartett (op. 76) von Haydn und ein Volkmannsches Klaviertrio op. 5 vorteilhaft hervor. Victor August Loser

HAAG: Der Klaviervirtuose Sidney Vantyn bewies durch die Wahl seines Programms, dass er ein denkender Künstler und kein Schablonenvirtuose ist. — Das Konzert des Königlichen Männergesangvereins „Cecilia" brachte die Pflichtnummer des Gesangwettstreites in Rotterdam (Juli 1904) „Super flumina Babylonis" (Psalm 137) von L. F. Brandts-Buys, eine Komposition, die die Grenzen des Männergesanges überschreitet.

Digitized by Google

Doch wusste der Verein unter der vorzüglichen Leitung von Henri Vollmar diese schwierige Komposition ebenso zur Geltung zu bringen wie den künstlerisch wertvolleren Chor von Fr. Riga „Les esprits de la nuit". — Von Solisten excellierte der Geiger Louis Wolff (Rotterdam) mit der Wiedergabe des a-moll Konzertes von H. Vieuxtemps. — Frau B. Haverman-Post (Amsterdam) konnte in Brahmsschen Liedern nicht genügen. Besser gelangen ihr Lieder von Loewe und Verhallen. — Das Haagsche Trio der Herren K. Textor (Klavier), H. Hack (Violine), Ch. van Isterdaal (Violoncello) spielte Werke von César Franck, Smetana und Schumann. — Das grösste Interesse erwecken die Sonntagsmatinées des Residenzorchesters unter der eminenten Leitung seines Dirigenten Henri Viotta. Die zweite brachte Schuberts „Unvollendete", Paul Dukas' „L'Apprenti Sorcier" und die „Tannhäuser"-Ouvertüre. Otto Wernicke

HANNOVER: In ihrem ersten Konzert führte die „Musikakademie" (Frischen) die „Schöpfung" auf, wobei die Chor- und Orchesterleistungen erstklassig, die Sololeistungen nur hinsichtlich der Sopranistin Frl. Kaufmann befriedigend waren. Die übrigen Konzerte verschiedensten Genres brachten die hetorogensten Kunsterscheinungen. Da waren die treffliche Altistin Therese Behr, der hervorragende, in Auffassung allerdings etwas eigenmächtige Pianist Emil Sauer, dann noch einmal der kleine Wundergeiger Mischa Elman, das „Holländische Trio" in Gemeinschaft mit der talentierten Mezzosopranistin Julia Culp, sodann Waldemar Meyer, Ludwig Hess, sowie von unseren einheimischen Künstlern die Pianisten Prof. Lutter und Evers und die Sängerinnen Gerstäcker und Wollaceck. — Einen totalen Misserfolg hatte die vollkommen abgesungene Teresa Tosti mit ihren variétéartigen Lichtbildern, genannt „visions musicales". — Einen hübschen Erfolg hatte Franz von Vecsey, einen ganz besonderen Genuss aber bot im 4. Abonnementskonzert Willy Burmester mit dem Violinkonzert von Tschaikowsky und kleineren Stücken. In demselben Konzert kam Boehes „Odysseus' Ausfahrt und Schiffbruch", ein viel Talent verratendes, aber allzulaut instrumentiertes Werk, zur ersten Aufführung. L. Wuthmann

HELSINGFORS: Das philharmonische Orchester hat die Vorführung von Beethovens Symphonieen fortgesetzt. Das vierte Konzert war dem Andenken Anton Rubinsteins gewidmet. Als Solisten beteiligten sich: Willy Burmester, Aino Ackté, A. Ojanperà (Gesang), Joseph Sliwinski, Joseph Lhévinne (Klavier) und der junge finnländische Tonsetzer Selim Palmgren, der sein neues Klavierkonzert in g-moll unter vielem Beifall vorführte. Das Werk macht in seiner Frische und packenden Klavierfaktur einen vorzüglichen Eindruck. Das Hauptmotiv ist einer alten finnischen Volksmelodie entlehnt. An Novitäten bot Kapellmeister Kajanus Paul Dukas' „L'Apprenti sorcier", Rubinsteins symphonische Dichtung „Don Quixote", Elgar's „Cockaigne" und zwei Orchesterstücke von Selim Palmgren, niedliche, durchsichtig komponierte Tanzweisen, die sofort freundlichen Eingang fanden. — Erfreulich waren einige Solistenabende. Willy Burmester spielte in seiner meisterhaften Weise u. a. Konzerte von Spohr und Mendelssohn. — Der ausgezeichnete Bassist Ettore Gandolfi gab zwei Konzerte, in denen er mit einigen neuen Liedern des einheimischen Komponisten E. Melartin einen starken Erfolg errang. — Glücklich debütierte die junge Sopranistin Gerda Lind aus Helsingfors. — Maikki Järnefelt sang einige neue Lieder von finnischen Tonsetzern und riss zu wärmster Begeisterung hin. — Den Liederabenden von Ida Ekman zollte das Publikum weniger Aufmerksamkeit als früher; einen durchschlagenden Erfolg hatte die Sängerin indessen mit Heises Dyveke-Zyklus. — Die Koloratursängerin Adée Leander-Flodin zeigte in zwei Konzerten ihre technische Kunst und ihr musikalisches Gestaltungsvermögen. — Das Prager Quartett fand eine sehr freundliche Aufnahme. — Die finnischen Studentensänger, junge Männer, die der bewährte Chor-

Digitized by Google

dirigent Heikki Klemetti in kurzer Zeit diszipliniert hat, brachten einheimische Chorgesänge, darunter ein ergreifendes, hochaktuelles Lied von Jean Sibelius, „Meine Brüder in fremden Ländern," Text von Juhani Aho. Am Tage nach dem Konzert betraten die aus Finnland vertriebenen Landtagsabgeordneten ihr Heimatland nach langer Verbannung wieder. Karl Flodin

KÖLN: Im vierten Gürzenich-Konzert fand die Uraufführung eines neuen grösseren Werkes von August v. Othegraven, „Meine Göttin", mit grossem Erfolg statt. Der Komponist hat Goethes Dichtung zu einer fesselnden Tonschöpfung für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester verwendet, wobei es ihm vortrefflich gelang, den Stimmungsgehalt der poetischen Verherrlichung der Phantasie in seine Töne zu übertragen. Die melodische Erfindung ist eine vornehm-schöne, Gestaltung und Verarbeitung der Themen sind als ausserordentlich geschickt zu bezeichnen und die interessante durchsichtige Harmonisierung erinnert vielfach an Mozarts Stil. Die Baritonpartie bildet eine recht sangliche Aufgabe, während die mit ihr zu dankbarer Wechselwirkung verbundenen Chöre Othegravens längst rühmlich bekannte Satzkunst auf diesem Gebiet voll bewähren. Das Werk dürfte eine schätzenswerte Bereicherung des Repertoires der deutschen Konzertsäle bedeuten. Weniger Eindruck erzielte Edward Elgars unter Mangel an Erfindung leidende Ouvertüre „Im Süden". Leopold Godowsky, den man hier noch nicht kannte, gefiel sehr als Interpret von Beethovens G-dur Konzert und Vermittler kleinerer Stücke von Mendelssohn, Chopin und Liszt. Als orchestrales Hauptwerk brachte Fritz Steinbach Beethovens vierte Symphonie zu vollendeter Aufführung. — In einem eigenen Konzert erreichte der junge Kölner Komponist Conrad Ramrath mit einem sauber gearbeiteten Streichquartett und einer Gruppe sinnig empfundener Lieder recht hübsche Wirkung. Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Fortschritt der neuen Kunst im dunkelsten Deutschland: Prof. Brode hat Hugo Wolfs „Penthesilea" und die Liebesszene aus der „Feuersnot" von Richard Strauss unter Beifall in den Symphoniekonzerten aufgeführt; „Penthesilea" wurde gut exekutiert, die Liebesszene habe ich nicht gehört. Ein ebenso wichtiges wie fesselndes Konzert war der Berneker-Abend des Musiklehrerinnen-Vereines; Lieder, Duette und Quartette für Frauenstimmen des hier wohnenden Komponisten Constanz Berneker bildeten das Programm. Berneker hat seinen eigenen modernen Stil, der ihn schon der Beachtung wert machen würde; er hat aber nicht nur eigenen Stil, sondern kräftige Erfindung und stark entwickelten Sinn zugleich für musikalische Charakteristik wie für Klangschönheit; Ludwig Wüllner wird den interessanten neuen Zyklus „Weltuntergang-Erwartung" von Berneker singen und damit auch auswärts die nicht gewöhnliche Kunst des Komponisten bekannter machen. Im übrigen sei von hiesigen musikalischen Ereignissen noch das Auftreten des exquisiten St. Petersburger Streichquartettes in einem Künstlerkonzert angeführt. Paul Ehlers

KOPENHAGEN: Viel Konzerte gab's, doch meistens von einheimischen Solisten. Von grösseren sei genannt das vom Dänischen Konzertverein gegebene. Das Programm enthielt jedoch diesmal keine Neuheiten. Die Hauptnummern waren das Konzertstück für Soli, Chor und Orchester „Henrik und Else" von Rosenfeld, eine liebenswürdige Arbeit von nobler Haltung, ausgeprägt dänischem Ton, und die frische, kecke, etwas lärmende Symphonie von Fini Henriques. Ein Orchesterkonzert gab auch der Cäcilien-Verein; neu wurden vorgeführt ein grosser Auszug aus Rameau's „Les Indes galantes" und Brahms' „Triumphlied". Dr. William Behrend

LEIPZIG: Im siebenten Gewandhauskonzert (Solistin: die vortreffliche Altistin Metzger-Froitzheim) fanden Georg Schumanns kernig-frische „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema" und Dvořáks national-fröhliche G-dur Symphonie

Digitized by Google

(No. 4) sehr freundliche Aufnahme, wogegen im achten Gewandhauskonzert (Solist: der einheimische Konzertmeister Hugo Hamann) eine reckenhaft-humoristisch gemeinte, aber stark brummig klingende viersätzige Serenade von Walther Lampe nur als Arbeit zu interessieren vermochte. — In zwei weiteren von Weingartner und Stavenhagen geleiteten Eulenburg-Konzerten (Solisten: der tüchtige Liedersänger Rudolf Gmür, die wohlbeanlagte Geigerin Elise Playfair und ein durch Stavenhagen zu beträchtlicher pianistischer Reife gefördertes Frl. Wanda von Trzaska) gab es neben Weingartners nicht mehr ganz frischem „König Lear" und Elgar's gedankenweiker Ouvertüre „Im Süden" eine allzu proteïnhafte symphonische Dichtung „Proteus" von Rudolf Louis und das natürlich und sehr virtuos gehaltene h-moll Klavierkonzert von Stavenhagen. — Gustav Mahlers dritte Symphonie (d-moll), mit der unter Leitung des Komponisten das vierte Philharmonische Konzert ausgefüllt wurde, rief mit ihrer monströsen, ideell unverständlichen Fassung und ihrem Nebeneinander von Klangpathos und Klangbanalitäten mehr Verwundern als Bewunderung hervor, und wirklichen Musikgenuss bereiteten nur das reizvolle Tempo di Menuetto und der Orchesterepilog, in dem Mahlersche und Brahmssche Tongedanken etwa wie Tod und Verklärung zueinander stehen. Im fünften Philharmonischen Konzert ersang sich Katharina Fleischer-Edel mit dramatisch belebten Vorträgen sehr starken Beifall. — Der Bach-Verein unter Karl Straube machte mit einer stilgerechten Vorführung des „Weihnachtsoratorium" (Solisten: Meta Geyer-Dietrich, Hertha Dehmlow, Oscar Noë und Arthur van Eweyk) einen weiteren Vorstoss zur Wiedergewinnung echt Bachischen Kirchenmusizierens, wie solches hier bislang einzig von den Thomanern beibehalten worden war. — Edelste Kunstgenüsse boten die mehreren Quartettabende der klangschön und temperamentvoll spielenden Böhmen und der noch etwas klangschöner, aber auch etwas akademisch spielenden Petersburger; zwischen bekannten Meisterwerken der Quartettliteratur brachten erstere als interessante und im Scherzo und Finale sehr wirksame Novität das Weingartnersche F-dur Quartett op. 34, letztere zwei russische Novitäten: die relativ leichtgestimmten aber reizend erfundenen und sehr klangwirksam gesetzten Noveletten op. 15 von Glazounow und ein allerdings noch nicht recht gedankenfülliges aber kunstreif gearbeitetes A-dur Quartett op. 2 von R. Glière. — Und nun noch zu einigen Klavier- und Liederabenden! Alfred Reisenauer entzückte mit dem Nachdichten einiger Stücke aus Liszts „Suisse" und der „Papillons" und der Abegg-Variationen von Schumann, Max Pauer imponierte mit wunderbar plastischen Nachbildungen der c-moll Variationen von Beethoven und der opera 7 und 8 von Schumann, und Bernhard Stavenhagen bewies mit einem Liszt-Abend, dass er trotz aller vielseitigen Tätigkeit sich pianistisch auf achtunggebietender Höhe zu erhalten vermocht hat. Auch beim Liederabend von Gertrud Köhnemann-Zinnow, deren sympathisches Altsingen unter allzugrosser Ausdrucksneutralität verkümmert, trat der mitwirkende Pianist, Arthur Friedberg, mit ausserordentlich schönen Interpretationen der g-moll Phantasie und Fuge von Bach-Liszt und des „Pesther Karneval" in den Vordergrund des Interesses. Emmy von Linsingen vermochte nicht die Kluft zwischen ihren guten Vortragsabsichten und ihrem krassen Gesangsdilettantismus zu überbrücken, und Elena Gerhardt ersang sich einen sehr grossen Heimatserfolg. Mischa Elman gab ein drittes Konzert in der Alberthalle. Arthur Smolian

LINZ: Gisella Göllerich trat als erste mit einem genussreichen Klavierabend auf den Plan. — Einen hervorragenden Anteil an der Hebung des musikalischen Lebens unserer Stadt nimmt der seit 84 Jahren bestehende Musikverein. An seiner Spitze steht Musikdirektor August Göllerich. Das Programm des ersten Konzertes brachte: Gluck, Ouverture zur „Iphigenie in Aulis"; Dvořák, „Serenade" d-moll für Blas-Instrumente, Cello und Kontrabass; Schumann, „Dritte Symphonie". Interessanter ge-

Digitized by Google

staltete sich das zweite Konzert mit Mozarts „Linzer-Symphonie“ (vom Meister in Linz im Hause seines Gönners, des Grafen Thun, 1783 komponiert), dem Konzert für zwei Violinen von Hermann Zilcher (Palma von Paszthory und Amadeo von der Hoya waren die ausgezeichneten Solisten) und Liszts „Bergsymphonie“. Das Orchester hielt sich wacker. — Eine freudige Überraschung bot uns der kleine Wundergeiger Mischa Elman. Alois Königstorfer

MADRID: „Die Konzertsaison setzte mit einer Sturmflut ein,“ so liest man in allen Berichten aus den europäischen Hauptstädten. Hier geht es dagegen weit ruhiger zu, was grade kein Nachteil ist. Für Einzelvorträge scheint das hübsche kleine Teatro de la Comedia immer beliebter zu werden, denn es bildet jetzt fast ausschliesslich den Schauplatz der Konzerttätigkeit. Den Anfang machten zwei einheimische Künstler: Furundarena und Gonzalez de la Oliwa mit zwei Konzerten für zwei Klaviere. Sie spielten u. a. ein Konzert von J. S. Bach, Sonaten von Mozart, Andante und Variationen (op. 46) von Schumann, Rondo von Chopin, Variationen (op. 53) über ein Beethovensches Thema von Saint-Saëns. Sowohl wegen ihrer glänzenden Technik wie wegen der Reinheit ihres Spieles wurden sie sehr gefeiert, während sie dem geistigen Inhalt vielleicht noch etwas schuldig blieben, was man ja häufig beobachtet, wenn sich die Spanier an unsere Klassiker machen. — Dann kamen die Zugvögel Bauer (Klavier) und Casals (Cello) und ernteten reichen Beifall. — Durch den vorjährigen Erfolg ermutigt wagte sich auch der Erringer des letzten Diemerpreises, der noch jugendliche Joaquin Malats, wieder mit zwei Konzerten an die Öffentlichkeit, die sehr gut besucht waren und ihm begeisterte Kundgebungen seiner Landsleute eintrugen. F. Matthes

MANNHEIM: „Fausts Verdammung“ von Berlioz erfuhr im Musikverein durch Ferdinand Langer eine vorzügliche und ausserordentlich erfolgreiche Aufführung. Orchester und Solisten stellte das Hoftheater, den Chor verstärkte der Lehrergesangverein. — Im Philharmonischen Verein spielte Franz von Vecsey und erregte Sensation. — In den letzten Akademieen dirigierten Schillings und Hausegger eigene Kompositionen, Possart rezitierte „Das eleusische Fest“ und „Das Hexenlied“ mit der begleitenden Musik von Schillings. Charles Widor aus Paris spielte den Orgelpart in seiner 3. Symphonie und errang als Meister des Orgelspiels grösseren Erfolg denn als Komponist. Edouard Risler und Karl Friedberg hatten grossen künstlerischen Erfolg; auch Else Playfair fand freundliche Aufnahme gleich der wiederholt aufgetretenen Sängerin Lilly Hafgren. K. Eschmann

MÜNSTER i. W.: Der „Musikverein“ eröffnete seine Konzerte mit dem Meistersinger-Vorspiel. Es fehlte der Ausgleich zwischen Blas- und Streichinstrumenten, worauf Dr. Wilhelm Niessen häufig keinen genügenden Wert legt. Weit mehr befriedigte in dieser Hinsicht die „Symphonie pathetique“ von Tschaikowsky. Der „Feuerreiter“ von Wolf musste dacapo gesungen werden. Else Breuer (München) sang die Arie „Dich teure Halle grüss' ich wieder“ mit hinreissender Leidenschaft. Das zweite Konzert brachte die Symphonie in F-dur von Hermann Götz, der eine sorgsame Behandlung vorangegangen war. Mit ausgezeichneten Bläsern ist unser Orchester augenblicklich ausgestattet, und so erlebte die Mozartsche Serenade für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte eine ganz vortreffliche Wiedergabe. Als hervorragender Mozartinterpret erwies sich Henri Marteau in dem Violin-Konzert in G-dur. Eine unfertige Aufführung der d-moll Symphonie (No. 3) von Bruckner ist im dritten Konzert zu verzeichnen. Mit den Knorrschen Variationen über ein ukrainisches Volkslied und der Melusinen-Ouvertüre von Mendelssohn fand sich der Dirigent besser ab. Am meisten befriedigten an diesem Abend die Gesangsvorträge von Marcella Pregi. — In ihrem ersten Kammermusikabend spielten die Herren Dr. Niessen und Grawert Beethovens Sonate in c-moll op. 30 No. 2, in

Digitized by Google

der sich der Pianist mehr zurückzuhalten wusste, wie später bei dem Klavierquintett in Es-dur von R. Schumann. Übertroffen wurde alles durch Mozarts Divertimento für Streichtrio. — Eine unwürdige Aufführung erlebte das „Requiem" von Mozart. Es ist mir unerklärlich, wie der Direktor des Konservatoriums damit an die Öffentlichkeit treten konnte. — An seinem Liederabend erwies sich Arthur van Eweyk wieder als ganz bedeutender Künstler. — Für das erste Cäcilien-Konzert war die Bachsche h-moll Messe ausersehen, die in manchen Teilen poetischer aufgefasst werden konnte. Die Chöre waren gut einstudiert, und das Orchester folgte dem Dirigenten mit grosser Aufmerksamkeit. Das Soloquartett bestand aus Meta Geyer-Dierich, Adrienne von Kraus-Osborne, Richard Fischer und Dr. von Kraus. Das zweite Cäcilien-Konzert brachte den 13. Psalm von Liszt und Dvořák's Symphonie „Aus der neuen Welt" als Novitäten. Ausser den Solisten des ersten Tages wirkte noch Louise Clemens mit, die sich im g-moll Klavier-Konzert von Saint-Saëns als tüchtige Spielerin erwies. Mit Wagners Apotheose an Hans Sachs fand das Cäcilienfest einen weihevollen Abschluss. Ernst Brüggemann

PETERSBURG: Volle vierzehn Tage hindurch ist das Gedächtnis Anton Rubinsteins von sämtlichen Konzertvereinen feierlich begangen worden. Von der kaiserl. russischen Musik-Gesellschaft gelangte in ihrem Rubinstein gewidmeten Extra-Symphoniekonzert unter Eduard Naprawniks Leitung die Liszt zugeeignete „Ozean-Symphonie" zur Wiedergabe. Prof. Paul de Conne aus Wien (Laureat des Petersburger Konservatoriums) trug das Es-dur Konzert No. V in virtuoser wie musikalischer Beziehung geradezu glänzend vor. Am nächsten Tage gab der hervorragende Rubinstein-Interpret ein Konzert, in dem er ausschliesslich Rubinsteinsche Klavier-Kompositionen zu Gehör brachte, die begeisternd auf das gesamte Auditorium wirkten. Auch in anderen grösseren Städten Russlands hat Paul de Conne derartige Konzerte gegeben. — Unter Mitwirkung der Primadonna Frau M. Gay aus Madrid ging das dritte Siloti-Abonnementskonzert vor sich; die Sängerin errang vermöge ihrer wunderbaren Altstimme und tief empfundenen Vortragsweise einen kolossalen Erfolg. Alexander Siloti spielte zehn Präludien op. 23 (neu) von Rachmaninow, die kraft ihrer Natürlichkeit wie ihrer pianistisch-vollendeten Ausführung eine starke Wirkung erzielten. Glazounow's 3. Symphonie (Tschaikowsky gewidmet) eröffnete den Abend unter Leitung des Komponisten. Bernhard Wendel

PFORZHEIM: Im ersten Konzert des Musikvereins brachte Frederic Lamond Chopin und Liszt in famoser, lebensvoller Darstellung. Dem zweiten Musikvereinskonzert gaben die „Böhmen" seine Signatur. Ada von Westhoven-Karlsruhe und Emma Tester-Stuttgart sangen dem Publikum sehr zu Dank. — Marie Gross und Theodor Röhmeyer veranstalten wieder eine Reihe von Volkskonzerten, von denen die bis jetzt absolvierten beiden ersten einen ermunternden Erfolg verzeichnen durften. — Albert Fauth brachte mit seinem Männergesangverein und der Karlsruher Hofkapelle eine gediegene Franziskusaufführung heraus. Als Solisten zeichneten sich van Gorkom-Karlsruhe und Pinks-Leipzig aus. Das Publikum erwärmte sich sehr für das aus dem tiefen Ernst einer künstlerischen Vollnatur geschöpfte Tinelsche Werk.

Ernst Götze

SCHWERIN i. M.: Die Konzertliste ist in erschreckendem Masse überfüllt, so dass für die Veranstaltungen das nötige Publikum fehlt. In den beiden Orchesterkonzerten des Hoftheaters traten Ferruccio Busoni mit dem Konzertstück von Weber und Robert Hausmann mit Dvořáks Cellokonzert auf. Das Orchester brachte in prächtiger Ausführung Liszt's „Mazeppa" und den „Don Juan" von Strauss. In den Kammermusiken hörte man u. a. Schuberts d-moll Quartett, Beethovens C-dur Quintett in schönster Darbietung und das Trio B-dur op. 29 von Vincent d'Indy. Die Gesangssolisten Tilly Koenen und Ludwig Hess fanden sehr warme Anerkennung. Fr. Sothmann

Digitized by Google

STUTTGART: Im 2. Symphonieabend machte uns Pohlig mit Bruckners 9. Symphonie bekannt, die dank einer grossartigen, breitmelodischen Ausführung unverhofft glänzenden Erfolg hatte; das Scherzo musste wiederholt werden! Dies ist schon die 4. Symphonie, die der berufene Bruckner-Dirigent hier einführt; wir kennen nun 6 Symphonieen des Wiener Meisters, zum Teil in mehrfachen Aufführungen. Der Neunten folgte das Tedeum. — Das Kaimorchester rückte mit Steinbach als Führer ins Feld. — Der klassische Verein unter S. de Lange führte u. a. Victoria's Magnificat (Gesamtausgabe III, 18) auf: die Wahl spricht für sich selbst, ebenso die des g-moll Violinkonzerts von Bach, das Meister Singer im Tonkünstlerverein spielte (Ausgabe Schreck). — Der Liederkranz, von Förstler geleitet, trat mit seinem ersten Konzert hervor. — Wendling und die Böhmen gaben, unterstützt von Friedberg und von Pauer, interessante und auffallend erfolgreiche Kammermusikabende. — Frau Carreño mit gewohntem, Frau Marx-Goldschmidt mit eigenartigem Programm fanden die verdiente Aufnahme. — Im 2. Duo- und Liederabend wurde vom Violinisten Rückbeil und Pianisten Seyffardt eine A-dur Suite von Krug-Waldsee aufgeführt; Frau Rückbeil-Hiller sang Lieder von Brahms. — Einen fabelhaften Erfolg hatte Frau Mysz-Gmeiner, die ihr Programm aus wenig bekannten Schubertliedern und als würdigen Gegenstücken aus Liedern von Hugo Wolf zusammenstellte. Dr. K. Grunsky

WARSCHAU: Wenn Richard Wagner einmal seinen „Tristan" eine „Extravaganz" genannt, so kann dies wohl nicht zu genau und ernstlich aufgenommen werden, hätte aber R. Strauss ähnliches über seine „Domestica" geäussert, dann bliebe es gewiss dabei — und aus triftigen Gründen. Der äussere Erfolg war ausserordentlich. — Emil Sauer, der nach seinem Auftreten im philharmonischen Symphonie-Abend noch ein Rezital gegeben, interessierte hauptsächlich als Pianist. Sehr begeisterte Aufnahme (im zweiten philharmonischen Symphonie-Abend) fanden die von Siegfried Wagner dirigierten Schöpfungen seines Vaters und Grossvaters, auch Bruchstücke aus „Bärenhäuter" und „Kobold", indem man die handfeste Orchesterregie und die kompositorische Begabung des „Sohns und Enkels" genügend gewürdigt. — „Parsifal" in „genehmigter Konzertaufführung" (die drei Schlussszenen aus 1., 2., 3. Aufzug nebst Reinorchestralem) mit Litvinne (Kundry), Kaschman (Klingsor und Amfortas), Schmedes (Parsifal), Zawitowski (Gurnemanz), Scheller (Titurelstimme), und zahlreichem Chor füllte den dritten Symphonie-Abend aus. Trotz diesen ausgezeichneten Kräften und guter Leitung des Ensembles durch Herrn Czelansky hat das erhabene Werk auf dem Konzertpodium viel von seiner Zauberkraft eingebüsst. — Mieczyslaw Karlowicz' Konzert mit eigenen Kompositionen (e-moll Symphonie, Violinkonzert, von Barcewicz vorgetragen, eine symphonische Dichtung) bekundete das hohe Streben des jugendlichen Komponisten. R. Statkowski

ZÜRICH: Im kleinen Tonhallesaal werden die verwegensten Experimente gemacht, ohne jedoch Zugkraft zu gewinnen. Nur die soliden Kammermusik-Abende der Tonhallegesellschaft, wo z. B. Brahms trefflich in selten gehörten Nummern interpretiert wurde, besitzen ihr ständiges, auch nicht zu reiches Publikum. Es treibt eben mehr Namenanbetung als bewussten Musikkultus. Das erfuhr Frau Wedekind, die mit ihren Trillern sogar vor dem gefüllten grossen Saal triumphieren durfte. — Im Mittelpunkt des gesamten Kunstlebens, also auch über das musikalische hinaus, weil stets nach Repertoire und Ausführung erstklassig, bleiben die Abonnementsabende unter Hegars Führung. Ohne dem Klassischen etwas schuldig zu bleiben, werden uns dort in guter Auswahl Proben der „Moderne" gegeben. So konnte denn Mahlers zweite Symphonie mit dem wunderlichen Vokalmusikschluss ebenso „bekopfschüttelt", wie Strauss' „Domestica" weit über schweizerischen Usus bejubelt werden. Thuille und Reisenauer waren willkommene Solisten. W. Niedermann

Digitized by Google

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Franz Liszt: Briefe. Herausgegeben von La Mara. 8. Bd. (1823—1886.) Neue Folge zu Bd. 1 und 2. (Mk. 6.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Hans von Bülow: Briefe und Schriften. Herausgegeben von Marie von Bülow. 5. Bd. (Mk. 7.) Ebenda.

Peter Cornelius: Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe im Auftrage seiner Familie herausgegeben. I. Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten. Herausgegeben von seinem Sohne Carl Maria Cornelius. 1. Bd. (Mk. 8.) — III. Aufsätze über Musik und Kunst. Zum erstenmal gesammelt und herausgegeben von Edgar Istel. (Mk. 4.) Ebenda.

Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Herausgegeben von Rudolph Genée. 18. Heft. (November 1904.)

Marguerite d'Albert: Robert Schumann. Son oeuvre pour Piano. Verlag: Fischbacher, Paris 1904.

Emil Krause: Felix Weingartner als schaffender Künstler. (Mk. 1.) Verlag: Gose & Tetzlaff, Berlin 1904.

Guido Adler: Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität Wien. (Mk. 6.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

G. Koeckert: Les Principes rationnels de la technique du Violon. (Mk. 1,80.) Ebenda.

Johannes Wolf: Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet. Teil I. Geschichtliche Darstellung. (Mk. 14.) Teil III. Übertragungen. (Mk 8.) Ebenda.

Hugo Riemann: Musiklexikon. 6. Aufl. Lieferung 11—24 (à Mk. 0,50). Verlag: Max Hesse, Leipzig.

MUSIKALIEN

Felix vom Rath: op. 10. No. 1. Capriccio alla polacca für Pianoforte. (Mk. 2.) No. 2. Serenade für Pianoforte. (Mk. 1,20.) — op. 11. Zwei Stücke für Violine mit Klavierbegleitung. (à Mk. 1,80.) Ebenda.

Theodor Kirchner: Walzer für Pianoforte zu vier Händen. (Mk. 4.) — Ausgabe zu zwei Händen. (Mk. 2.) Ebenda.

Adolphe Adam: Weihnachtsgesang. Für Solo, Männer- und Kirchenchor mit Orchester, eingerichtet von Otto Singer. Partitur mit untergelegtem Klavierauszug (Mk. 3.) Ebenda.

A. d'Ambrosio: Concerto pour Violon. op. 29. (Pour Violon et Piano. Fr. 10.) Verlag: Paul Decourcelle, Nice.

Wilhelm Hofmeister: Valse Caprice für das Pianoforte. op. 2. (Mk. 2.) Verlag: Martin Schmeling, Frankfurt a/O.

J. Quadflieg: Weihnachtslied für 3 bis 4 Oberstimmen mit Klavier und Harmonium. op. 27. (Partitur Mk. 1,20.) Verlag: E. Schwann, Düsseldorf 1904.

Friedrich Hermann: Orchesterstudien für I. Violine. Bd. 1 und 2. (à Mk. 3.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Collegium musicum. Herausgegeben von Hugo Riemann: Gluck Trio No. 1 in C-dur. (Mk. 4,80.) — Richter Sonata da Camera in A-dur für Pianoforte,

Digitized by Google

Flöte und Violoncello. (Mk. 4,20.) — Jiránek Trio in A-dur für Pianoforte, 2 Violinen und Violoncello. (Mk. 3.) Ebenda.

Franz Tunder: „Ach Herr, lass deine lieben Engelein". Solokantate für Sopran mit Streichinstrumenten und Continuo. Eingerichtet von Dr. Georg Göhler. (Mk. 2.) Ebenda.

Joh. Rud. Ahle: Dialog „Sie haben meinen Herrn weggenommen" für Sopran und Bass mit Cembalo oder Orgel. Eingerichtet von Dr. Georg Göhler. (Mk. 1.) Ebenda.

L. van Beethoven: Sonates pour Piano. Nouvelle Édition par Adolphe F. Wouters. op. 53. (Mk. 2.) Ebenda.

Paul Klengel: 12 Präludien aus op. 28 von Frederic Chopin als Vortragsstudien bearbeitet. Für Violine und Pianoforte. Heft I und II. (à Mk. 2,60.) Ebenda.

Paul Lacombe: Danse à cinq temps. Für Klavier. op. 33 No. 4. (Mk. 1.) Ebenda.

W. A. Mozart: Sechs deutsche Tänze (Werk 509). Für Klavier zu zwei Händen bearbeitet von Otto Taubmann. (Mk. 1.) — Arie aus „La clemenza di Tito" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und Klarinette in B. Arrang. von Oscar W. Street. (Mk. 1,30.) Ebenda.

Franz Liszt: Festklänge. Symphonische Dichtung. Bearbeitung zu 2 Händen von August Stradal. (Mk. 3.) Ebenda.

Johannes Bartz: Volkstümliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 25 „Für ganz kleine Leute", op. 26 „Fünfzehn Lieder für grössere Kinder", op. 27 „Für jung und alt", op. 28 „Fünfzehn geistliche Lieder", op. 29 „Heimatklänge", op. 30 „Frauenliebe", op. 31 „Mannesliebe", op. 32 „Liebesgeschichten", op. 33 „Im Maien", op. 34 „Volksklänge", op. 35 „Soldatenleben", op. 36 „Fünfzehn Schelmenliedchen". (à Mk. 1.) Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Giuseppe Buonamici: Quartett G-dur für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Payne's kleine Partitur-Ausgabe (Mk. 1.) Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Renato Brogi: Quartetto (h-moll) per 2 Violini, Viola e Violoncello. (Partitur Mk. 1,50.) Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig und Mailand.

A. von Othegraven: Drei Gesänge für gemischten Chor. op. 23. (Partitur No. 1 Mk. 1,50, No. 2 Mk. 1,80, No. 3 Mk. 3,60.) — Gute Fugen. Scherzlied für Männerchor. op. 24. (Partitur Mk. 2.) Ebenda.

Richard Strauss: Partituren. Symphonie f-moll op. 12. — Aus Italien, symphonische Phantasie op. 16. — „Don Juan", Tondichtung op. 20. — „Macbeth", Tondichtung op. 23. — „Tod und Verklärung" op. 24. — „Till Eulenspiegels lustige Streiche" op. 28. — „Also sprach Zarathustra" op. 30. — „Don Quixote" op. 35. Verlag: Universal-Edition, Wien.

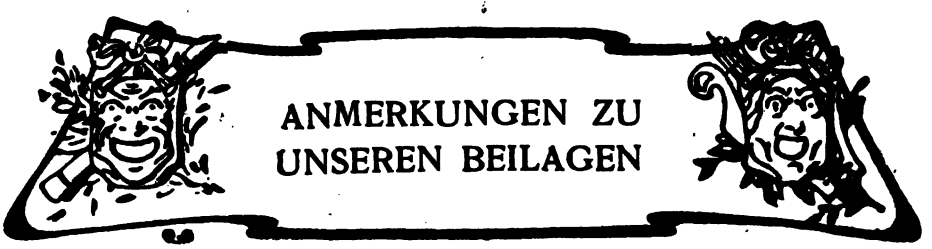
Hans Pogge: Dionysos-Dithyramben (Nietzsche). Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 1. (Mk. 2.) — Drei Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung op. 2. (Mk. 3.) — Fünf Gedichte (Liliencron) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 3. (Mk. 3.) Verlag: Max Leichssenring, Hamburg.

Hans Wuzél: Lieder und Balladen (No. 1 Mk. 1, No. 2, 4, 5, 6 à Mk. 1,20, No. 3 Mk. 2,50). Verlag: Georg Dufayel, Cassel.

Robert Ludwig: Zwei Lieder für eine Tenorstimme und Pianoforte. op. 10. (à Mk. 1,25.) — Drei Lieder im Volkston für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 11. (Mk. 1,20.) Verlag: A. Grüneberger & Co., Oels.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Conratschen Artikel illustrieren zwei Haydn-Abbildungen. Die erste ist nach einem seltenen Porträt des Meisters von T. Hardy (1790) gefertigt. Der Besitzer des Porträts, Herr Emmerich Kastner-Wien, hat uns in liebenswürdiger Weise eine Kopie zur Verfügung gestellt. Die eiserne Haydn-Medaille ist ein Werk von E. Gatteaux und stammt aus dem Jahre 1818.

Das folgende Porträt stellt den ehemals gefeierten Komponisten und Rivalen Beethovens Joseph Wölfl dar. 1772 in Salzburg geboren, Schüler von Leopold Mozart und Michael Haydn war Wölfl ein ausgezeichneter Pianist, besonders ein Meister der freien Improvisation. 1792—94 lebte er in Warschau, bis 1798 in Wien, verheiratete sich mit der Schauspielerin Therese Klemm und unternahm mit ihr eine grosse Kunstreise durch Deutschland nach Paris. Sein späteres Leben in Brüssel und London, wo er am 21. Mai 1812 starb, ist in völliges Dunkel gehüllt. Wölfls Kompositionen, deren er eine grosse Anzahl geschrieben, sind heute gleichfalls vergessen. Das Original des kürzlich aufgefundenen Gemäldes ist vermutlich von J. B. Lampi dem Älteren. Herr Dr. Th. von Frimmel-Wien, dem wir die Überlassung des Cliché verdanken, berichtet ausführlich über das Porträt in den von ihm herausgegebenen „Blättern für Gemäldekunde" Heft 7 (November-Dezember 1904) S. 129 f.

Die Nachbildung der Lautentabulatur und der Übertragung in moderne Notenschrift bezieht sich auf den Artikel von Wilhelm Tappert.

Es folgt ein seltenes Porträt von Otto Dessoff, das den am 14. Januar 1835 zu Leipzig geborenen ausgezeichneten Kapellmeister im Alter von 40 Jahren darstellt und vor seinem Weggang von Wien im Jahre 1875 angefertigt wurde. Herr Albert Dessoff hat uns die Vorlage gütigst zur Verfügung gestellt.

Die amüsante französische Karikatur auf dem nächsten Blatt, „Musikalischer Pantheon" betitelt, von J. Traviès, zeigt uns die bedeutendsten Komponisten im Jahre 1845.

Zur Erinnerung an den 60. Geburtstag (15. Januar) des berühmten Wagnersängers (lange Zeit der einzige Tristan) Heinrich Vogl bringen wir ein seltenes Porträt des Künstlers, aus dem Jahre 1869. Wir verdanken die Vorlage der Liebenswürdigkeit seiner Witwe, der Frau Kammersängerin Therese Vogl in München.

Am 10. Januar sind zehn Jahre seit dem Tode von Benjamin Godard vergangen dessen Porträt von E. Pirodon wir auf dem folgenden Blatt erblicken. Godard war ein namhafter französischer Komponist, der sich auf allen Gebieten der Tonkunst mit Glück und Geschick versucht hat.

Zum Schluss dedizieren wir unseren Lesern das Ex-libris zum I. Quartalsband des vierten Jahrgangs. Die Zeichnung stammt von A. Zander.

Der Komponist der erfolgreichen Oper „Der Dusle und das Babeli", Karl von Kaskel, hat uns das hübsche Lied „Die Mauer entlang" zur ersten Veröffentlichung freundlichst überlassen.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google

DIE MUSIK

RICHARD STRAUSS-HEFT

Dem Allgemeinen Deutschen Musikverein gewidmet



Symphonia domestica

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 8

Zweites Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

LINDLOFF

Digitized by Google

INHALT

James Huneker
Richard Strauss

Dr. Alfred Guttmann
Richard Strauss als Lyriker

Prof. Karl Schmalz
Richard Strauss' „Also sprach Zarathustra" und „Ein Heldenleben"
Ein Vergleich

Wilhelm Klatte
Die „Symphonia domestica"

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google

RICHARD STRAUSS

von James Huneker-New York[1])

Es ist leichter, die Herkunft Richard Straussscher Kunst bis zu ihrer Urquelle — Johann Sebastian Bach — zurückzuverfolgen, als irgend jemanden unter seinen Zeitgenossen zu entdecken, dem die Geistes-Verwandtschaft mit ihm derart auf die Stirne geschrieben steht. Und das ist nicht allein wegen der ähnlichen Kompliziertheit in der Polyphonie, und deren Durchführung, wie sie seit den Tagen der Muster webenden vlämischen Kontrapunktisten ohne Parallele ist, sondern weil Strauss, wie Bach, sich in Disassociationen versucht hat. Er zerteilt seine Melodieen, setzt sie auseinander und übereinander. Anstatt den nüchternen Linien der Klassiker oder prächtigen Farbenmassen der Romantiker Folgschaft zu leisten, hat er, ähnlich dem zeitgenössischen Maler Claude Monet, dem Meister des Impressionismus, ein vollkommen neues Schema der Orchestrierung geschaffen, deren basisches Prinzip die Individualisierung der Instrumente ist. Selbstherrschaft, nicht weit von Anarchie entfernt, durchtränkt den ganzen Apparat. Zugegeben, dass diese äusseren Anzeichen eigentlich nur die Technik betreffen und seine musikalische Redeweise wenig berühren: immerhin sind sie äusserst bezeichnend und verlangen eine genauere Betrachtung, wenn man über Strauss' Originalität und seine ganze neue Kunstrichtung diskutieren will.

---

[1]) Vorliegenden Essay entnehmen wir dem Buch „Overtones. A book of temperaments. Richard Strauss, Parsifal, Verdi, Balzac, Flaubert, Nietzsche and Turgénieff" von James Huneker, der als einer der glänzendsten Musikschriftsteller Nordamerikas gilt. Unser Mitarbeiter Herr Hugo Conrat in London hat ihn in Auszügen für die „Musik" übersetzt. Wir bitten den Leser, der vielleicht in manchen Punkten mit der stark subjektiven Auffassung des Autors nicht übereinstimmen sollte, wie z. B. in der einseitigen Betonung des rein Verstandesmässigen in der Kunst usw., sich immer vor Augen halten zu wollen, dass der Verfasser ein Amerikaner ist. Hieraus erklärt sich naturgemäss auch seine im ersten Augenblick zuweilen befremdende Anschauung über deutsche Musik. Immerhin enthält der Essay so viel des Geistvollen und Anregenden, dass wir seine Publikation unseren Lesern nicht vorenthalten wollen. Anm. der Redaktion

Digitized by Google

Der hochgelehrte und „clairvoyante“ französische Kritiker Rémy de Gourmont hat das Wort „disassociation“ geprägt. Bei Strauss bedeutet es eine Art Ton-Chemie, bei der eine stereotype musikalische Phrase in ihr jungfräuliches Element aufgelöst wird. So, aller ihrer nicht eigentümlichen, künstlichen und nebensächlichen Bedeutungen ledig, wird sie dann, wie in der Weisshitze einer Retorte, durch den übermächtigen, unbeugsamen Willen des Komponisten neu geschaffen. Strauss zerlegt, zerreisst fortwährend seine musikalischen Gedanken. Aber nicht willkürlich tut er das, sondern gerade so, wie die Kurve des Gedichtes sich seiner Phantasie einzeichnet. Der grosse Realist in tonaler Beziehung ist zuerst Denker und Dichter, der Mann des Ideen-Reichtums. Oft glauben wir des Meisters Peitsche zu hören, grausam klingt es zuweilen, wie er seine Themen in seinen Dienst zwingt, und ihnen zu bauen befiehlt, zu bauen, wie Pharao's Sklaven Obelisken und Pyramiden bauten, riesengrosse, zum Himmel ragende Formen, alles andere aus dem Gesichtskreis verdrängend mit ihren überwältigenden, monumentalen Schönheiten der Form — der Form von Richard Strauss. So ist er ein ebenso strenger Formalist als Joseph Haydn — aber in seiner Weise!

Wohlklang nur um des Wohlklangs willen — darüber sind wir längst hinaus. Einzig darauf bedacht, seine Ideen in Töne umzusetzen, erlaubt Strauss keiner durch Alter und Tradition geheiligten Vorstellung von Fuge und Symphonie seinen Schritt zu hemmen; sogar die symphonische Dichtung, eine Lisztsche Erfindung, erweist sich wenig brauchbar für diesen neuen Mann von Licht, Luft und Erde, dessen Phantasie prächtig und barbarisch zugleich ist. Den alten Rahmen überfliessen muss das Bild. Brennen muss es mit intensivem Licht. Wahr muss es sein. Als ein Mann, der kroch, bevor er gehen, der ging, bevor er rennen konnte, hat Strauss ein Anrecht auf unsere Sympathie. Er war ein Wunderkind; er ist einer der grössten Dirigenten unserer Zeit; in seinen Studienjahren schrieb er Symphonieen im Brahmsschen Stil; er komponierte eine kleine Literatur von Kammer-Musik, Klavierstücke, ein Violin-Konzert und viele Lieder, bevor er die Sonne Wagners schaute. Aber die Sonne blendete ihn nicht. Er kennt die Partituren von Wagner, Berlioz, Liszt, und hat sie nachgeahmt. Und er hat sie wieder vergessen in dem wirbelnden Strudel seines eigenen seltsamen Temperamentes.

Einst war Musik nur Rhythmus; einst war Musik nur Geheul und Geste. Dann kam die Entwicklung; langsam erhob sich die Kunst, mühevoll das Reich der instrumentalen Arabeske gewinnend. Auf der einen Seite war es die kirchliche Liturgie: ernst und starr war, was sie brachte und was sie verschwieg; auf der andern Seite die naive junge Kunst der Oper. Lasst uns zugeben, dass Bach die krönende Glorie in der poly-

Digitized by Google

phonen Kunst darstellt, dass Palestrina die Tür hinter sich zuschloss mit seinen Kirchen-Gesängen, dass Beethoven das letzte bedeutende Wort in der Symphonie gesprochen hat; lasst uns alle diese abgedroschenen Phrasen zugeben, noch andere schwierige Probleme harren der Lösung. Die Lieder-Komponisten Schubert, Schumann, Brahms sollen uns nicht aufhalten — sie repräsentieren nur eine schöne Provinz im grossen Lande der Musik. Die Kunst der Neu-Symphoniker, beginnend mit Schubert, Schumann und endend mit Brahms soll hier nicht erwogen werden. Sie haben uns manches Neue gesagt, aber sie blieben der klassischen Richtung getreu. Drei moderne Meister sind es, denen die neue Musik hoch zu Dank verpflichtet ist: Liszt, Berlioz, Wagner. Liszt für seine prophetische Gabe — er modellierte die Form der Symphonie um, aber, wie Moses, war es auch ihm nur vergönnt, das gelobte Land zu schauen, aber nicht vergönnt, es zu betreten. Berlioz, der neue Farben auf seiner Palette erfand, verblüffende Nuancen, bizarren Glanz. Wagner, der das Konventionelle von der Opern-Bühne verbannte, die Mythe als das ideale Libretto hinstellte, das symphonische Orchester kühn annektierte und für seine Zwecke verwandte. Doch nur einer dieser drei leuchtete mit der Fackel kommenden Tonschöpfern auf den Weg — Franz Liszt. Berlioz' Talent war im grossen nur das eines perversen Fresko-Malers; Wagner schloss mit den Musik-Dramen seine Epoche ab, die Epoche eines wuchernden Romantizismus, und sein übermächtiges Genie bewirkte fast, dass die Musik von ihren normalen absoluten Pfaden in andere Gebiete abschweifte. Er überflutete das musikalische Firmament mit seinen Ausstrahlungen. Da war nur ein Gott und der herrschte in Bayreuth. Gehe hin und bete ihn an, sonst wirft man dich zu den Ungläubigen, wo da ist ewige Nacht und Zähneklappern! Das Musik-Drama war die Synthese der Künste. Es war das Allheilmittel für alle sozialen Übel, und Parsifal galt als ein anderer Paraclet! Ein solches Ansichreissen der Allmacht musste Gegenanschauungen begegnen. Die Wagnersche Vermischung der Worte mit der Musik, derart, dass das Drama vor der Musik rangiert, und diese nur die dienende Stelle eines Kommentators zu spielen hat — sie hat die Probe nicht bestanden. Wir kennen unsern Wagner jetzt: nicht den Philosophen (Schopenhauers Schatten), nicht den Dichter (lasst uns etwa nicht Goethes Geist heraufbeschwören), nicht den Reformator, Dramatiker, Revolutionär — sondern Wagner, den genialen Komponisten mit einer Menge von querköpfigen Theorieen, dessen herrliche Musik seine Doktrinen flott schwimmen liess und die jüngere Generation geblendet hat. Die Musik ist es, die in Wagners Wirken die Herrschaft gewonnen hat, nicht das Drama.

Darin bestand nun das hervorgebrachte Übel: Musik konnte fernerhin nicht weiter mit ihrer eigenen himmlischen Sprache reden ohne die Bei-

Digitized by Google

hilfe von Worten, ohne das Hineinpfuschen der Sänger, ohne Scenenbilder, ohne den „Stoff“ und die allbekannten Zutaten der „mise en scène“ des Wagner-Dramas. Aber ungeachtet dessen erhöhte Wagner doch den Wert der Wirkung der Musik. Er erfand sich seine eigene stenographische Sprechweise; so schuf er buchstäblich ein neues musikalisches Bewusstsein. Ein Motiv meint immer etwas; es ist das Symbol eines Gedankens, eines Seelenzustandes; und doch wissen wir, dass, wenn das Motiv mit dramatischen Gesten begleitet oder in Worte gekleidet werden muss, es als absolute Musik einbüsst — es mag äusserlich gewinnen, verliert aber von der imaginären Seite. Vor Wagner entdeckte Liszt die Macht, die in der konzisen Phrase liegt, und hängte ihr ein Zettelchen um. Und vor Liszt kam Beethoven mit seiner c-moll Symphonie, und vor allem war es Bach, dessen Musik ein ganzes Lagerhaus von Motiven ist.

Und so kommen wir wieder auf dem Wege über Bach zu Richard Strauss. In der Musik dieses Modernen hat das Motiv seinen Klimax erreicht. Sein Schema ist die breite erzählende Form, eine Art der Erzählung, wie sie in durchhaltender Kraft und Intensität nie vorher erreicht wurde. Die neue Musik ist nicht länger eine Musterkarte der Instrumentierung, noch ist sie eine Nachahmung der menschlichen Stimme: sie ist aussermenschlich, der Sprache entgegengesetzt. Weder nur ein Ohrenschmaus, noch weniger ein abstruses geometrisches Problem, das nach den Regeln irgend eines musikalischen Euklid ausgearbeitet ist.

Musik höchster Ordnung hat zuerst an unsere Einbildungskraft zu appellieren; ihr erster Angriff muss auf unsere Gehirnnerven gerichtet sein. Nicht die Füsse in rhythmische Bewegung setzen will sie, den Hörer musikalisch denken lassen, denken in einer Reihe von Tonbildern — das ist das Ziel der neuen Musik. Walter Pater[1]) glaubte, wie Plato, Musik sei der Urtypus der Künste. Welch liebenswürdige Ketzerei! Nein, Musik muss allein stehen — sie ist oft zu theatralisch, wie Poesie oft zu tonal ist. Musik muss Intellekt sein, übergossen mit Gefühl und Empfindung. Ihre Substanz ist nicht die Substanz der andern Künste. Wonach Musik lange begehrte, was Wagner und vor ihm die Kirchenkomponisten ihr zu geben versuchten, ist Bestimmtheit. Die Verschmelzung von Wort und Ton bringt nicht die klare, wahre Ausdrucksfähigkeit hervor. Wir sehen das im „Tristan“, wo die heissglühenden Tonmassen das Wort ganz verzehren, das Wort, das Symbol des Gedankens. Nie hat erotische Musik solche Triumphe gefeiert, wie in diesem keltischen Drama.

[1]) Walter Pater (geb. 1839 in London, gest. 1894 ebenda), ausgezeichneter philosophischer und ästhetischer Schriftsteller, Verfasser von „The History of the Renaissance“, „Sensations and Ideas“, „Greek Studies“ etc. Sein Werk „Plato and Platonism“ wurde kürzlich ins Deutsche übersetzt.

Digitized by Google

Es ist wie der Fall eines leuchtenden Meteors aus Sternenhöhen; es gräbt sich tief hinein in die rauchende Erde, anstatt wie ein König weiter fort zu schweben im reinen Äther der Idee.

Die Künste lassen sich nicht so ineinanderschweissen. Zur Zeit, als der Glaube Nationen in Bewegung setzte, war die Welt Zeuge der Vermählung von Wort und Ton im Ritual der Kirche. Keine Musik hat so deutlich gesprochen seit Palestrina und Wagner — bis Richard Strauss gesprochen hatte. In ihr begegnen wir einer Deutlichkeit, die fast plastisch wirkt, aber nie kahl redet. Wie wir in unserer kurzen Übersicht bemerkten: die Ethik Beethovens, die Philosophie von Brahms, die Dramatik Wagners: alles das ist fern von dem, was Strauss will. Er sucht nur im Ton allein Ausdruck. Die neue Melodie ist nur ein alter Name für — Charakterisierung. Und da treffen wir endlich ins innerste Mark von Strauss, der ein psychologischer Realist in der symphonischen Kunst ist, wenn nicht gar ein Meister-Symbolist. Unter seiner exzentrischen Aussenseite liegt tief, grundlegend Energie verborgen, eine epische Breite des Ausdrucks, eine Geschmeidigkeit des Wesens, die ihn als den einzigen Anarchisten der Musik hinstellen.

Strauss wurde im Sommer 1903 gefragt, ob er sich stets der Tyrannei eines Programmes für seine Idee unterwerfe, bevor er komponiere. Der Gegenstand schien ihm ganz einfach zu liegen. „Alle gute Musik muss einen poetischen Gedanken als Basis haben," antwortete er, und verwies dabei auf die Beethovenschen Sonaten, auf Bachsche Fugen. Aber er gab auch zu, dass sein Geist bei gewissen poetischen Figuren Feuer gefangen habe, so bei Don Juan, Macbeth, Don Quixote, Till Eulenspiegel usw. Aus dem Gedicht, das der Partitur von „Tod und Verklärung" beigefügt ist, kann man ersehen, dass Strauss nicht ein Mann ist, der sich an bestimmte Formeln bindet. Er giesst seine Ideen in tausend Formen — doch was bedeutet das Wort „Form" im akademischen Sinne für diesen Erz-Entformer? Und diesen Formen gibt er wieder tausend andere Gestaltungen: Schönheit, Schrecken, Tragödie, Komödie, dunklen Mystizismus, unschöne Platitüden, die Form schauerlichen Wahnsinns, lyrische Exaltationen, Rätselgruppen, doch nie in banaler Orchester-Rhetorik, die schon manchen Komponisten verleitet hat, nur der Klangwirkung wegen zu komponieren, aus Vergnügen am „Stil". Strauss hat immer etwas zu sagen. Wenn er uns eine Geschichte erzählt, so ist immer so viel Kunst darin, wie in dem Gedicht, das ihn inspiriert hat; eine Nebelwolke vielleicht für den, der ihm ohne Interesse gegenübersteht; eine flammende Säule dem Vertrauten. Es ist eine neue Sprache. Töne, Phrasen, Gruppen, Teile, Tonmassen halten nicht mehr die ihnen konventionell angewiesenen Stellen besetzt. Durch die ungestüme „Disassociation" der alten Phraseologie, durch die Auseinanderteilung der Mechanik gewinnt das alte Material

Digitized by Google

eine neue Gestaltung: es macht Umwandlungen durch für eine neue Syntax, für eine neue, intensive, scharfe Methode des Ausdrucks. Die Dogmen der Klassiker und Romantiker fliegen in die Winde, eine neue, imposante Gruppierung aller Faktoren greift Platz, eine neue Ordnung der Melodie, die Melodie der Charakterisierung, die Melodie, die unsere Phantasie über unbewohnte Gegenden hinübergeleitet in ein Land, das überfliesst von Ideen, Stimmung, Zartheit und Erhabenheit, von Ironie, Hässlichkeit, Humor und Menschlichkeit, ein Land, reich an Milch und Honig — das Land von Richard Strauss! Eine erquickende Gegend hat uns dieser junge Meister entdeckt, wo wir schon glaubten, dass der alte finstere Zauberer uns für ewig in seine heisse Zone eingeschlossen habe, in der er, ein anderer Klingsor, für unsere durstigen Seelen die Schatten von Bajaderen, von Wunderblumen und ungeheuren Leidenschaften heraufbeschworen hatte. Seht, ein anderer Richard hat uns in eine andere Sphäre geführt, die, wenn auch nicht so berückend tropisch, doch eine ist, in der keine halluzinierende Chromatik regiert, dafür aber eine mehr verstandesmässige Diatonik die Herrschaft führt. Strauss ist Meister einer kühlen, strengen Wollust. Er mag vielleicht selbst ein Merlin sein — alle grossen Komponisten sind ja Ungeheuer in ihrer unersättlichen Lust, die Herrschaft zu führen — aber er hat uns von dem romantisch-theatralischen Meltau befreit, und ein Wechsel in der Dynastie ist für die Sklaven musikalischen Zuschnitts immer ein willkommen Ding.

Richard Strauss ist heute vierzig Jahre alt; er ist am 11. Juni 1864 in München geboren. Er ist der Sohn von Franz S. Strauss, der viele Jahre die Stelle des ersten Hornisten in der Königlichen Hof-Kapelle inne hatte. Sein Vater hat Übungsstücke und andere Kompositionen für sein Instrument geschrieben, und, wie sein Sohn sagt, spielte er auch die meisten andern Instrumente des Orchesters. Er blies sein Horn auch unter Wagner, war aber kein Wagnerianer. Einmal machte er seine Sache so gut, dass der Meister ausrief: „Ich kann mir gar nicht vorstellen, Strauss, dass Sie ein solcher Anti-Wagnerianer sind, denn Sie blasen meine Musik so wunderschön!“ „Was hat das mit dem zu tun?“ replizierte der Künstler in seiner trocknen Weise. — Richards Mutter war eine geborene Pschorr und ist eine Tochter des reichen Brauereibesitzers; von ihr empfing der Knabe, als er $4^1/_2$ Jahr alt war, seinen ersten Klavierunterricht. Sein nächster Lehrer war der Harfenspieler August Tombo; Violinstunden erhielt er bei Benno Walter. Mit sechs Jahren komponierte er ein dreistimmiges Lied, einen Walzer und eine Polka — die „Schneiderpolka“, wie er sie nannte. Bevor man ihn zur Schule schickte, hatte er

Digitized by Google

sich schon an Liedern, Klavierstücken und an einer Ouvertüre für Orchester versucht. Die Elementarschulklassen wurden von 1870—1874, das Gymnasium von 1874—1882 durchgemacht, und in dem darauf folgenden Universitätsbesuch 1882—1883 der Grund für eine umfassende Bildung gelegt, deren Richtung sich durch Reinheit des Geschmackes, Vorliebe für die schönen Wissenschaften und eine gründliche Kenntnis der Welt-Literatur auszeichnet. Rasch hatte Strauss gleichzeitig die Technik im Klavier- und Violinspiel zu bemeistern gelernt, und 1875 war bei Fr. W. Meyer das Studium in Theorie und Komposition begonnen worden, das durch fünf Jahre fortgesetzt wurde. Von Kompositionen aus dieser Zeit erwähne ich einen Chor aus der „Elektra" des Sophokles und einen Festgesang. Beide Stücke wurden in einem Gymnasiums-Konzert zu Gehör gebracht. Drei seiner Lieder wurden 1880 gesungen; im nächsten Jahre hörte man an einem Walterschen Quartett-Abend sein Streich-Quartett in A, op. 2, das der 15jährige Jüngling geschrieben hatte; im März 1881 führte Hermann Levi Strauss' erste Symphonie d-moll in München auf. Die für einen so jungen Mann erstaunliche Leistung wurde damals vielfach und verschiedenartig besprochen; es fehlte nicht an Warnungen. Im Jahre 1883 hörte Berlin seine Ouvertüre in c-moll unter Radecke. Diese beiden Stücke sind noch Manuskript.

Über diese frühe Periode erzählt uns Strauss:

„Mein Vater hielt mich streng dazu an, die alten Meister zu studieren. Durch deren Durcharbeitung legte ich einen festen Grund. Man kann Wagner und die Modernen nicht verstehen, wenn man die grundlegenden Klassiker nicht studiert hat. Da bringen mir junge Komponisten voluminöse Manuskripte und fragen mich um meine Meinung darüber. Ich schaue mir die Sachen durch und sehe gewöhnlich, dass sie da anfangen, wo Wagner aufgehört hat. Ich sage dann immer: Mein lieber, guter Mann, gehen Sie nach Hause und studieren Sie die Werke von Bach, die Symphonieen von Haydn, Mozart, Beethoven, und wenn Sie das alles bemeistert haben, dann kommen Sie wieder zu mir. Ohne dass jemand die Bedeutung der Entwicklung von Haydn über Mozart zu Beethoven und Wagner vollkommen versteht, kann niemand, auch diese Jüngsten nicht, weder die Musik Wagners, noch die eines seiner Vorgänger nach ihrem richtigen Werte beurteilen. Wie merkwürdig, dass Strauss das sagt, mögen diese jungen Leute dann sagen, aber ich gebe ihnen den Rat nach meiner eigenen Erfahrung."

Bald kam ein Glücksstrahl. Hans von Bülow war auf die reizend erfundene und instrumentierte Serenade in Es (op. 7) aufmerksam geworden und sicherte sie sich für das Orchester in Meiningen. Sie ist für 13 Blasinstrumente (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Hörner, 2 Fagotts, 1 Kontra-Fagott oder Bass-Tuba) gesetzt. Seine zweite Symphonie in f-moll op. 12 wurde im Winter 1883—1884 komponiert. Ihre erste Aufführung erfolgte in New York durch Theodor Thomas. Sie zeigt, wie fleissig der junge Komponist Brahms studiert hatte. Das Horn-Konzert op. 11 und das Klavier-

Digitized by Google

Quartett c-moll op. 13 entstanden zu etwa gleicher Zeit. Das letzte hatte einen Preis gewonnen. Es zeigt ein Streben nach grossen Wirkungen, wie wenn der gewählte Rahmen zu beengt wäre für den jungen, weit ausgreifenden Tonschöpfer. „Wanderers Sturmlied" nach Goethe offenbart die Richtung, Themen aus der Literatur zu wählen. Dieses op. 14 ist für sechsstimmigen Chor (2 Soprane, 1 Alt, 1 Tenor, 2 Bässe) und Orchester geschrieben; der Einfluss von Brahms' „Schicksalslied" ist stark bemerkbar. Eine zweite Suite für Bläser erlebte ihre erste Aufführung in München, vom Komponisten selbst geleitet.

„Bülow hatte meinen Vater sehr gern", sagt Strauss, „und interessierte sich für mich, wofür ich ihm viel Dank schuldig bin. Er half mir bei meiner Dirigenten-Karriere. Meine erste Erfahrung in Leitung eines Orchesters war bei Gelegenheit der Aufführung einer Suite in vier Sätzen für Bläser, die ich auf seine Anregung hin komponiert hatte. Sie ist noch im Manuskript. Bülow liess sie mich ohne Probe dirigieren."

Im Jahre 1885 wurde Strauss Musikdirektor in Meiningen, brachte seine f-moll Symphonie zur Aufführung und trat auch als Pianist auf. Beim Vortrag des c-moll Konzertes von Mozart ehrte Bülow den jungen Künstler dadurch, dass er das Orchester dirigierte.

Strauss befand sich lange unter dem Einfluss von Alexander Ritter (1833—1896), der eine Nichte Wagners geheiratet hatte. Ritter war, wie Bülow, ein Mann von stark magnetischem Wesen, und beide waren warmblütige Wagnerianer und Lisztianer.

„Ritter war ausserordentlich belesen in allen philosophischen Werken, in der neuen und alten Literatur, überhaupt ein Mann von umfassendster Bildung. Sein Einfluss hatte etwas Sturmwindartiges. Er drängte mich dazu, das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben haben. Meine symphonische Phantasie ‚Aus Italien' ist das Bindeglied zwischen alter und neuer Methode."

Strauss verliess Meiningen 1886 und wurde dritter Kapellmeister in München unter Levi und Fischer. Damals schrieb er sein Tongedicht „Macbeth", obwohl es eine spätere Opus-Ziffer trägt als „Don Juan". Es ist Alexander Ritter gewidmet; nach verschiedenen Änderungen und Zusätzen erlebte das Werk seine Uraufführung in Berlin unter Bülow. Strauss blieb bis 1889 in München, bis er einem Rufe nach Weimar Folge leistete. Hier entwickelt sich sein grosses Dirigenten-Talent. Man beginnt seine radikalen Tendenzen zu bemerken; er ist ein Mitglied der äussersten Linken. Leipzig lernt ihn und seine Richtung kennen, als er die Aufführungen der Liszt-Gesellschaft dirigiert.

Im Jahre 1892 erscheint seine Gesundheit angegriffen; um einem Brustleiden vorzubeugen, wird ein längerer Aufenthalt in Griechenland, Sizilien und Ägypten gewählt. Aber er ist nicht müssig in dieser Zeit. Das Produkt seiner Arbeit, fern von der Heimat, ist sein op. 25, die Oper

Digitized by Google

„Guntram". Im Jahre 1894 heiratet der Dreissigjährige Pauline de Ahna, die Tochter des in München lebenden Kgl. bayr. Generals Adolf de Ahna.

Bald kehrt er nach München zurück und wird Hof-Kapellmeister. Aber nicht lange hält es ihn in der süddeutschen Hauptstadt. Er verlässt München, um Kapellmeister an der Berliner Hofoper zu werden, wo er bis zur Stunde noch wirkt.

Strauss ist einer unserer ersten lebenden Dirigenten. Am meisten sympathisch sind ihm moderne Werke; aber auch diejenigen, die ihn eine Mozart-Oper haben dirigieren sehen, werden die herrlichen Eindrücke nicht vergessen, die sie dabei sammeln konnten: die Frische, Gesundheit, die Anmut. Er ist ein ruhiger Dirigent, nicht exzentrisch und stellt die eigene Person nie in den Vordergrund.

Die Klavier-Kompositionen von Strauss werden nur demjenigen einladend erscheinen, der sich ihrem Studium mit besonderer Hingebung widmet. Sie sind hart in den Umrissen, düster in der Farbe und besitzen nichts von jenem anheimelnden Reiz eines Chopin oder Schumann. Seine Lieder-Literatur ist höchst bedeutend. Er hat über 100 Lieder geschrieben. Viele von ihnen sind hervorragend in der Idee und Ausarbeitung. Auf diesem Gebiete begegnen sich Freund und Gegner in Anerkennung seiner grossen melodischen Erfindung. Viele Lieder sind von der harmonischen Seite nicht leicht zu verstehen und manche haben etwas Hinterlistiges; wenn nämlich Strauss am einfachsten scheint, ist er am verzwicktesten und versteckt sich. In allen Liedern sucht er dem Dichter genau zu folgen, überall herrscht absolute Treue zum Gedicht, das heisst Treue, wie dieser Begriff vom Tonkünstler verstanden wird. Reine Gefühls-Musik oder nur Dekoratives ist da nicht zu finden. Strauss ist immer von der Idee gepackt, ob dramatisch, metaphysisch oder romantisch-lyrisch. Die Idee hat bei ihm stets den Vorrang vor dem Klange, der sie einkleidet. Und dabei ist er so anspruchslos in der Formgebung, wenig Gelegenheit gibt es da zur Entfaltung der Stimmmittel, während der Klavierpart zu den schwierigsten gehört, die je geschrieben wurden. Der Mann, der mit gewaltigem Hammer arbeitet, wenn er Epen in seinen Orchester-Werken herausschmiedet, in seiner Lyrik ist er der peinliche, geduldige Kleinmeister, der aus Elfenbein köstliche Miniaturen schnitzt.

Strauss hat die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt nicht urplötzlich mit seinen Werken auf sich gelenkt, erst mit seinem „Don Juan" (op. 20) erfuhr man, was sein Name für die Kunst bedeute, was man von ihm zu erwarten habe. Seine Lieder geben nur ein Bild im

Digitized by Google

kleinen von seiner bewundernswerten Begabung, die Idee des Dichters in die Kanäle der Schwesterkunst umzuleiten. Aber schon dort, in seinen Gesängen, wo er auch zu meiden pflegt, was die Alten „Form" nennen, liegt der Keim zutage von dem, was wir in seinen grossen symphonischen Werken entwickelt und erweitert wiederfinden. Nur ein kurzer Titel quasi als Vorbereitung — denn für die Extravaganzen der Verfertiger der analytischen Programme ist er doch nicht verantwortlich zu machen — und er lässt einen Strom von mächtigen Wogen über unsere erstaunten und entzückten Ohren sich ergiessen; zuweilen ist es eine schreckliche Sturzwelle, die sich himmelhoch erhebt. Sein „Macbeth" und „Don Juan" sind romantisch im Stil, und diese beiden Werke werden von jenen gepriesen, die sich scheuen, die alten Meilensteine zu verlassen, um durch das geheimnisvolle Dickicht des Urwaldes seiner späteren Werke zu wandern.

Mit der Geschichte des Schelmen aus dem deutschen Mittelalter „Till Eulenspiegel" lässt Strauss seiner Phantasie die Zügel schiessen. Es ist ein Scherzo in der Form — aber wie ist dieses Scherzo karikiert! Der Grundton ist Keckheit. Alles spricht von übermütigen Streichen, von Hohn und Spott, von vernichtender Ironie. Der Humor ist raffiniert und teutonisch-plump zugleich. Till lebt, Till ist ein Taugenichts, Till wird gehenkt. Ein Bild, wie dieses, hing nie zuvor in den heiligen Hallen, die der Tonkunst gewidmet sind. Es beleidigt. Es sticht uns in die Augen mit seiner prächtigen Kühnheit. Und doch ist es Musik, neue Musik, wie zerstückelt und zuckend in ihrem rhythmischen Leben. Rhythmisch ist Strauss ein Abenteurer in absolut neuen Zonen.

„Tod und Verklärung" ist ein Tongedicht, das in seinem pomphaften Bau und in der Ausarbeitung an Liszt erinnert. Schon der Titel lässt uns an den Weimarer Meister des „Tasso" denken. Aber es differiert doch insofern, als es äusserlich besser und anschaulicher wirkt und seine Psychologie, obwohl krankhaft in manchen Episoden, eine Meisterhand verrät. Hier ist nicht ein Tasso, nicht ein entthronter Dichter in todloser Unsterblichkeit, sondern eine Seele, die Seele, die in ihrem „armseligen, kleinen Sterbezimmer" auf ihr ganzes vergangenes Leben zurückblickt, auf ihre Jugend, Hoffnung, Liebe, Kämpfe, Niederlagen, Verzweiflung, und am Ende dieser Fieberträume ihrer traurigen Auflösung entgegenbangt. Strauss hat heimlich das Herz des Menschen bei seiner Arbeit belauscht und mit feinem Pinsel malt er, was er vernommen. Die Tuschen des Realismus, die er beigibt, das Ringen nach Atem, das schwache Tick-Tack des Herzschlags: all das braucht uns nicht zu beunruhigen. Die Ästhetik ist nie verletzt. Und „Tod und Verklärung" ist kaum das Grösste von Richard Strauss.

Das viel diskutierte Werk „Also sprach Zarathustra" ist nicht, wie humoristisch behauptet wurde, der Versuch, einem Kamel die Lasten

Digitized by Google

der Philosophie aufzubürden, sondern das Resultat eines tiefen Studiums von Nietzsches weissagender Bibel. Seine tanzende Lyrik spiegelt sich in Strauss' Schöpfung wieder, die mit einer pantheistischen Anrufung der aufgehenden Sonne anhebt. Selten hat Musik mit relativ so einfachen Mitteln — eine Einfachheit, die im umgekehrten Verhältnis zur Grösse des Gegenstandes steht — eine so mächtige Wirkung hervorgebracht. Die ganze Komposition ist durch die Kraft eines Riesen zusammengeformt. Sie enthält so viele inkongruente Elemente, dass ihre vollkommene Amalgamierung beim ersten Hören eine Unmöglichkeit scheint. Die alte Lisztsche Form des symphonischen Gedichtes erscheint in veränderter, erweiterter Gestalt. Die Themen erscheinen und verschwinden wieder, schwellen an in leidenschaftlicher Bewegung bis zum Wahnsinn, lösen sich auf in religiösen Weisen, tanzen in bacchantischer Lust, höhnen und jubeln, warnen und berücken. Da ist hässliche Musik und fromme Musik, bittere und süsse Musik, schwarze und weisse Musik, Musik die abstösst, und Musik die ködert, hoffnungslos sind wir gefangen in den Traumtönen dieses enharmonischen Vogelstellers, dessen Pfeifen oft wie von drüben, aus einer andern Welt zu kommen scheint, vom Jenseits von Gut und Böse. Das Ohr ist entzückt, das Auge geblendet; jedes Gehirn-Zentrum angegriffen; neue Ideen und Gefühlsstimmungen hat diese furchtbar arbeitende Maschine in Bewegung gesetzt. Das alte Welträtsel ist aufgegeben, aber es bleibt ungelöst. Und uns ist, als hätten unsere Blicke einen Moment eine Apokalypse des Skeptizismus gestreift in ihrer ringenden Tonalität mit ihrem sphinxartigen Profil.

Es ist unmöglich, dem bezwingenden Zauber dieses Meisters zu entgehen. Er ist noch jung, noch in der Periode von Sturm und Drang. Aber wenn die Zeit der Klärung gekommen sein wird, wird Strauss aus diesem Gährungsprozess als eine grosse Erscheinung hervorgehen.

Das „Heldenleben" hat seine unschönen Stellen — die Kritik behandelte es in einer grausam sardonischen Weise — und dieses Schlachtfeld wird für unsere Generation entweder nichts anderes bleiben, als nur ein leerer brutaler Lärm oder im anderen Falle der Ausgangspunkt einer höheren Musik-Ästhetik. Aber das eine oder das andere — es verschlägt nicht viel: das Ansehen von Strauss wird nicht stehen oder fallen mit diesem Werk. Die Hauptsache ist: man ist darüber einig, dass „Ein Heldenleben" den Eindruck einer überwältigenden, wenn man will, anarchistischen Kraft hervorbringt. Das Werk ist der Form nach der Symphonie ähnlicher als irgend ein anderes seiner neueren Werke.[1]) Es ist seine robusteste Schöpfung. Die Idee ist ein Gesang

[1]) Der Leser möge bedenken, dass der Essay vor dem Bekanntwerden der „Symphonia domestica" geschrieben ist. Anm. der Redaktion

Digitized by Google

des Ich; das Bild des geistigen Lebens des Komponisten selbst. Die Hauptumrisse des Werkes sind kolossal; es hat keine unsicheren, schwankenden Konturen; es ist männlich, eine Männlichkeit bis zur Schroffheit. Es zeigt uns ein vollkommenes Schlachtengemälde; tolstoiisch in seiner Heftigkeit, Dauer und Ausdehnung. Kakophonie spielt die Hauptrolle; aber ist eine Schlacht nicht immer kakophonisch? Die altmodischen Symbole: Trompetenblasen mit dazugehörigem Passagenwerk, sind hier kurzerhand verschmäht. Krieg ist grausam, und diese Episoden sind abstossend in ihrer Grausamkeit gegen das Ohr. Die alten Regeln der Harmonie werden in der Tat aufgegeben und geändert sein müssen, wenn die Nachwelt tonale Konflikte dieser Art gelten lassen wird. Oft kann man diese Musik nicht anhören. Der Schluss ist dagegen wahrhaft schön in seinem Frieden kündenden Verklingen.

Der grösste Meister des Orchesters, der es zu einer vibrierenden Dynamomaschine, zu einem summenden Berg voll Feuer umgestaltet hat, er ist, kraft seiner musikalischen Erfindung, ein Dichter, Maler und Psychologe. Er beschreibt, kommentiert und erzählt in Tönen, die wie Brillanten funkeln; sein Orchester leuchtet, wie ein Bild von Monet.

Das beweist er uns am besten in seinem „Don Quixote“, dessen Partitur mir das grösste Werk unseres Meisters zu sein scheint, das edelste im Vorwurf, das vornehmste in der Wahl der Themen, das gediegenste in der Durchführung. Um seine Unabhängigkeit von allem, was Form heisst zu zeigen, wählte Strauss die allerabgebrauchteste — das Thema mit Variationen. Das Resultat ist erstaunlich. Kein Tonkünstler, nicht einmal der Meister-Variationist Brahms, hat es vermocht, auf der ganzen Linie des musikalischen Materials solche Kunstleistungen — in geschlossenen Bataillonen — auszuführen, wie hier Strauss. Man mag es Virtuosität nennen — aber es ist Virtuosität im Dienste eines Psychologen; nie benutzt er die Kunst für leere Dekoration. Alle Phantasie hat bei ihm einen realen Untergrund. Ein Violoncello und eine Viola zeichnen uns den halbverrückten Ritter und seinen Knappen. Aber nicht mit Spott ist dieser arme Tagesträumer behandelt; wie mit einem bedauernswerten Menschen geht er mit ihm um: Moquanterie hat besser Platz auf Sancho Pansa's breitem Rücken. Der geistesgestörte Herr ist durch ein Thema angedeutet, das musikalisch und psychologisch einzig ist. Gedämpfte Streichinstrumente und die ganze nebelhafte Stimmung im Orchester zeichnen uns das Bild eines gestörten Geistes mit peinlicher Wahrheit. Dann kommen Variationen, die treu dem Gang der Erzählung folgen. Meisterstücke, die uns die einzelnen Abenteuer des Ritters erzählen, voll Glut und Farbe, die von der Magik des Erzählers übergossen sind. Man mag einwenden, die Geschichte des Spaniers genügt uns ja; sie bedarf

Digitized by Google

keiner solchen geräuschvollen Ausblätterung durch die Musik. Ganz richtig. Aber Strauss bedient sich des Bildes von Don Quixote nur zu gleichem Zweck, wie ihm Don Juan, der Held, Zarathustra und anderes gedient hat. Er will uns durch Don Quixote nicht ihn selbst, sondern den Typus vorführen; den Typus eines Menschen, wie wir ihm täglich unter unsern Mitmenschen begegnen können. Vielleicht war es gar die Absicht des spanischen Dichters, uns in seinem „Ritter von der traurigen Gestalt" ein Selbstportrait zu geben? Oder vielleicht ist unser Nachbar und Freund eine so geartete Persönlichkeit, wie uns Strauss schildert? Oder — ganz besonders schrecklicher Gedanke — sind wir vielleicht selber eine Art Don Quixote mit unserm Kämpfen und Ringen und unsern Hirngespinsten aller Art? Hat denn nicht jeder von uns einmal mit Windmühlen gekämpft?

Eine ganze Strauss-Literatur ist in den letzten Jahren entstanden. Was Deutsche geschrieben haben, bleibe hier unerwähnt; ich zitiere hier einiges von dem, „was ich auf fremden Tischen fand". Marnold („Mercure de France") macht darauf aufmerksam, dass Strauss' Melodie ausgesprochen diatonisch, ihr formaler Charakter ausserordentlich klar und bestimmt ist. (Das ist hauptsächlich für seine früheren Werke zutreffend; Schöpfungen seiner späteren Periode zeigen ausgesprochen chromatische Tendenzen.) — Symons findet den Tonkünstler „cerebral". (Was die Franzosen cerebral nennen, ist keineswegs gleichbedeutend mit dem deutschen Begriff Verstandesmensch. Ein Cerebraler ist ein Mensch, der durch das Gehirn fühlt, ein Mensch, bei dem sich das Gefühl in Ideen umformt, nicht einer, dessen Ideen sich in Gefühle umbilden.) — Henderson meint, es sei zu früh zu sagen, dass Strauss die Zukunft beeinflussen werde. Vielleicht lasse er uns nur einige Verbesserungen in der Technik des Orchesterapparats zurück. (Auch das wird einen grossen Wert haben.) — Spannuth sagt: Zugegeben, dass Strauss eine monströse Erscheinung ist, jedenfalls ist in ihm der herrschende Geist der modernen Musik verkörpert. — Newman sagt am Schluss eines meisterhaften Artikels (im „Spectator") etwa folgendes:

„Diese Art der Musik bereichert unsere Menschenkenntnis gerade um so viel, wie ein Stück von Ibsen oder ein Roman von Tolstoi. Jedem, der seinen ‚Don Quixote' kennt, wird Cervantes' Geschichte ohne die Musik fortan unverständlich sein; die Erzählung hat nicht ein Zehntel des Humors in sich, mit dem sie bei Strauss durchtränkt ist. Mit diesem Werke hat er die Periode des Musik-Romans eingeweiht ... Es ist die Prosa der Musik. Sein Stil ist nervig, kompakt, nicht stockend, in Wellen fliessend, wie gute Prosa sein soll, die für das Verzichtleisten auf die Schönheiten der Poesie eine Kompensation findet in der vollendeten Mischung, in dem glücklichen Kompromiss zwischen Logik und Begeisterung, Wahrheit und Idealem ..."

Digitized by Google

Die Straussschen Tongedichte sind Dramen ohne Worte. Ton-Dramen ohne Worte, ohne Handlung, ohne Bühnen-Apparat. Bei ihm ist jedes einzelne Instrument ein Schauspieler; bald spricht es in Monologen, bald hat es seine Rolle in der Polyphonie zu spielen. Wie Flaubert der grösste Erzähler in der Poesie, so ist Strauss der grösste musikalische Erzähler. Durch ihn ist der Instrumental-Musik die ihr gebührende Souveränität wiedergegeben; nicht hat sie länger die Eingriffe des Musik-Dramas zu fürchten. In seiner Sprache enorm erhöht und vertieft, in seiner Fähigkeit zu seltener, verfeinerter Ausdrucksweise verzehnfacht: so steht heute das moderne Orchester da, wie befreit von den Banden der Oper, freigemacht durch Richard Strauss. Eine Revolution in der symphonischen Musik hat sich vollzogen; niedergebrochen sind die Schranken der alten Formen, neue und tausendfache Ideen erfüllen sein Tongedicht. In weniger als einer Stunde kommentiert, berichtet er, lässt er uns sehen, fühlen und hören, was man sonst in sechs Stunden zu sehen, fühlen und zu hören bekam. Seine Themen sind nicht denen Beethovens verwandt, seine melodische Erfindung weicht ab von der Schönheit der Klassiker; aber seine Tongebäude in ihrer unvergleichlichen Architektonik, in ihrer majestätischen Kraft uns zu packen — sie halten uns hypnotisiert. Langsam steigen seine herrlichen, phantastischen Ton-Strukturen vor uns auf, wie die farbigen Rauchwolken bei den Beschwörungen der Schutzgeister in den Märchen des Ostens. Er beherrscht unser Bewusstsein uneingeschränkt durch eine neue Quintessenz poetischer, malerischer, bildnerischer, metaphysischer Kunst. Musik, ohne Unterstützung der Worte, ohne theatralische Kunstgriffe — denn auch ohne den Titel zu kennen, wird man an den Werken Genuss finden — hat nie vorher so deutlich gesprochen, so gefährlich deutlich, so hinterlistig cerebral. Auf ihrem Wege mag der Wahnsinn liegen. Aber die flammende Magik des Mannes ist immer durch die tiefste Ehrerbietung vor der Kunst in Grenzen gehalten. Wir schauen einen flüchtigen Augenblick in ferne Weiten, wo Dissonanz König ist. In dem matten, kalten Zwielicht schweben rätselhafte Figuren einer andern Welt. An den blutroten Firmamenten seiner eisigen Landschaften gibt es oft mehr Monde als nur einen, doch die heiligen Grenzmarken der Musik sind nie überschritten. Wenig liegt daran, welche Nische die Nachwelt diesem Tonkünstler einst einräumen wird.

Richard Strauss ist der musikalische Zauberer unserer Tage.



Digitized by Google





IV. 8

○ ○ **RICHARD STRAUSS** ○ ○

NACH DEM GEMÄLDE VON FRITZ ERLER

Digitized by Google

Digitized by Google



o RICHARD STRAUSS o
o NACH EINER AUFNAHME o
VON GEBR. LÜTZEL, MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

RICHARD STRAUSS ALS LYRIKER

von Dr. Alfred Guttmann-Berlin



in Heft der „Musik", das der Besprechung einer künstlerischen Persönlichkeit von der Bedeutung eines Richard Strauss gewidmet ist, wäre unvollständig ohne eine Würdigung des Lyrikers Strauss. Wer über diese Seite seines Schaffens sprechen will, befindet sich nun aber in einer eigentümlichen Lage: wenn nämlich die Lyrik auch einerseits integrierender Bestandteil des Gesamtphänomens Richard Strauss ist, so ist sie andererseits — und gerade der Strausskenner weiss das — nicht sein eigentliches Gebiet. Der Leser erwarte also nicht, im folgenden etwa eine Parallele zwischen einem Bruchteil Straussschen Schaffens und dem Lebenswerk eines Lyrikers κατ' ἐξοχήν, beispielsweise Schuberts oder Wolfs, zu finden. Eine Wertung der Straussschen Lyrik in ihrem Verhältnisse zur Schubertschen kommt schon darum nicht in Betracht, weil wir Schubert heute rein historisch würdigen können, wo wir eine fast ein Jahrhundert umfassende Weiterentwicklung des Liedes, wie es Schubert geschaffen hat, überblicken. Auch Wolfs lyrisches Lebenswerk liegt abgeschlossen vor uns, sein geistiger Tod im Jahre 1897 hat uns seine Kunst in eine gewisse Distanz gerückt, wo wir schon zu objektivieren beginnen. Strauss aber steht, uns zur Freude, in der Vollkraft des Lebens und Schaffens unter uns. Seine Entwicklung vollzog sich und vollzieht sich noch heute so rapide, dass wir Durchschnittsmenschen mit staunenden Sinnen wohl die glänzende Flugbahn sehen, die er zurückgelegt hat, aber völlig ausserstande sind, zu beurteilen, wohin diese Bahn noch führen soll. Es bietet auch grosse Schwierigkeiten, ihren bisherigen Verlauf aufzuzeichnen, weil der aufmerksame Beobachter oft als das „Vorspiel neuer Lieder" auffasst, was ihm ein Lustrum danach unter dem Ausdruck späterer Werke des Künstlers nur mehr als „Nachklang" erscheint. Und das liegt sicher nicht sowohl in dem allgemeinen „Gesetz der Umwandlung", das für jeden Künstler, wie jeden Beurteiler gilt, als in der Person dieses Künstlers!

I.

Vergegenwärtigen wir uns die Anfänge dieser Entwicklung: von frühester Jugend auf nahm der Sohn des klassikerbegeisterten, berühmten Münchener

Digitized by Google

Waldhornisten klassische Musik (und nur diese) in sich auf; nach etwa 7 Jahren warf seine so genährte Phantasie, wie Strauss selbst sagt, aus ihren „Reminiszenzen" ihr erstes selbständiges Produkt heraus[1]). — Als er 16¾ Jahre zählte, führte das Walter-Quartett (dessen Publikum etwa dem des Joachim-Quartetts in Berlin entsprach) ein Quartett (opus 2) und 14 Tage später Hermann Levi mit dem Hofopernorchester eine 4sätzige Symphonie von ihm auf. Rechnen wir zu solch aussergewöhnlicher Ehrung seines Talentes vielfache, noch frühere Aufführungen von Werken des jungen Gymnasiasten bei Schulaufführungen und in Konzerten, ferner seine eigene Angabe, dass er zwischen seinem 8. und 18. Lebensjahre am meisten komponierte, so können wir wohl mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass der Jüngling überzeugt war, auf dem rechten Wege zu sein.

Die grosse Wendung in seiner Entwicklung veranlassten aber die Beziehungen, in die er nach dem 20. Jahre zu Hans von Bülow und Alexander Ritter, dem getreuen Eckart der „neudeutschen" Jugend, trat. Denn unter dem lange dauernden, starken Einfluss dieser beiden Männer trat allmählich der grosse Umschwung seiner geistigen und künstlerischen Entwicklung ein, der aus dem Epigonen einen kühnen Neuerer schuf. Bezeichnet Strauss selbst die Etappen seines Weges bis dahin durch die Namen: Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Brahms, so trat wohl nun mit wachsender geistiger Reife, philosophischer und künstlerischer Schulung (worüber man Näheres in seiner autobiographischen Skizze nachlesen kann) auch die Selbstkritik in ihr Recht und zeigte dem jungen Künstler, dass er bisher nur auf viel betretenen Wegen sorglos gewandert war, ohne Wahl die reichen Früchte erntend, die seine lebhafte Phantasie und frühzeitige, grosse musikalische Schulung ihm so mühelos reifen liessen. Aber noch viele Jahre verflossen, ehe dieser Einsicht die Tat auf lyrischem Gebiet folgte.

Die Lieder aus dieser ersten Periode des Künstlers zeigen noch gar keine Physiognomie. Das so vielgesungene „Ständchen" (op. 17, von Strauss im Alter von 22 Jahren vertont) erweckt geradezu verkehrte Vorstellungen von dem Wege, den Strauss gehen würde. Auch die Lieder der folgenden Jahre zu Texten von Schack und Dahn tragen noch keinen Wesenszug des Künstlers. Noch spricht in erster Linie der Romantikerepigone zu uns, natürlich nicht im „formalen" Sinne, denn hierin steht Strauss von vornherein auf dem Boden der von Wagner und Liszt gegründeten „Liedform". Noch ist die melodische Linie nirgends so gezogen, dass man aufhorcht; harmonisch allerdings und rhythmisch kommen auffällige Eigenheiten vor,

[1]) Ein bisher ungedrucktes Lied aus dieser Zeit, das die Leser in der Notenbeilage dieses Heftes finden, hat auch darum noch ein besonderes Interesse, weil Strauss das Uhlandsche Gedicht noch einmal, fast 30 Jahre später, komponierte (op. 47, Nr. 4).

Digitized by Google

so in dem Liede „Mein Herz ist stumm“ (op. 19 No. 6), wo ein $^5/_4$ und drei $^3/_4$ Takte mitten im $^4/_4$ Takt „das Echo sterbenden Schalls“ immer ferner verklingen lassen. Eines der originellsten Lieder dieser Zeit ist das vom „unglückhaften Mann“: der kecke, eigenwillige Bursche (er singt unbekümmert um die Harmonie E, h, d, g sein h, d, fis „an meine linke Seiten“), der nicht lange warten kann und sein Liebchen mit dem Schimmelviererzug und Schellengeklirr und Peitschenschlag am liebsten entführte, steht deutlich vor unsern Augen. Aber — das konnten auch Andere! Noch hatte Strauss im Liede sein wahres Gesicht nicht gezeigt, während er auf andern Gebieten, besonders als Orchester- und Chorkomponist, schon Werke von grosser Bedeutung geschaffen hatte. Als Lyriker, der etwas Besonderes zu sagen hat, trat er erst im Alter von 28 Jahren mit dem opus 27 hervor (seiner Frau zum 10. Sept. 94 gewidmet). Aber in den Jahren zwischen diesem Werk und jener ersten Periode liegen die Marksteine der oben angedeuteten Entwicklung. Unterdessen sind diese Hauptwerke entstanden: „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“ und der wundervolle, leider so wenig bekannte „Guntram“.

Was war wohl der Grund, dass Strauss erst jetzt als Lyriker die eigene Note fand? — Er wandte sich jetzt den neuen Problemen zu, die in der Lyrik unserer Zeit ihren Ausdruck gefunden hatten.

II.

Wenn ich recht sehe, so muss man hier einsetzen, um Strauss' Bedeutung für unsere Zeit zu erklären. Unter dem Ausdruck „unsere Zeit“ verstehe ich hier natürlich nicht die stets von Vorurteilen befangene, nach Schlagworten urteilende — Ibsensche — Majorität, für die alles andere ausschlaggebend ist, nur nicht das, was das Wesentliche einer künstlerischen Erscheinung ausmacht, nicht die Modenarren, die heute dem Strauss zujubeln, den sie vor zehn Jahren verlacht haben und nach zehn Jahren zugunsten eines neuen wieder falsch verstandenen Abgottes „überwunden“ haben werden — nein, ich meine die Feinhörigen, die aufmerkten, als der alte Eugen Gura, der „Weckrufer“ auch dieser Lieder, und der junge Dr. Raoul Walter zuerst diese Töne anstimmten, jene überall zerstreute und doch zusammengehörige Gemeinde, die damals vor einem Dezennium instinktiv fühlte, dass sich hier etwas Neues vorbereite, dass hier auch auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik ein Führer in unentdecktes, unbekanntes Land erstanden war. Die „Revolution der Lyrik“ hatte in der Musik noch nicht ihren Widerhall gefunden. Noch immer herrschte dort der alte Begriff des „Poetischen“. Kein Klang der aufgeregten Zeit war in die Liederwelt gedrungen, noch wusste man dort nichts davon, dass im Zeitalter eines Darwin und eines Nietzsche, im Jahrhundert der weltumwälzenden, natur-

Digitized by Google

wissenschaftlichen Entdeckungen und der Umwertung aller moralischen und künstlerischen Begriffe auch eine neue Dichtung entstanden war. Immer noch waren es die Dichter früherer Kulturperioden, deren Lieder komponiert wurden: die „gute, alte Zeit", wo die Postkutsche durch die Maiennacht fuhr, war als poetischer Vorwurf sehr bequem. Nun aber waren neue Männer gekommen und hatten so „unpoetische" Begriffe besungen, wie die Maschine, die Eisenbahn, den Telegraph, das Fahrrad, so „unmoralische" Stoffe, wie die Warnung „An meinen Sohn": gehorche deinem Vater nicht, so „hässliche" Stoffe, wie die Not des Arbeiters, so „unverständliches Zeug", wo zwei „einander vom Leide befreien" — da war es eben sehr viel sicherer und einfacher, Heine und Lenau, Goethe und Schiller, Dahn und Schack zu vertonen. Und das hatte Strauss bis dahin auch getan: das Münchener Milieu hat auch auf ihn lange gewirkt und nachgewirkt. Gedichte von Schack hatte er am zahlreichsten — 16mal! — komponiert; sein opus 10 umfasste nicht weniger als acht Lieder von Hermann von Gilm, dessen Namen wohl nur dadurch auf die Nachwelt kommen wird, wie der Mayrhofers durch Schubert. Aber nun macht er sich von den alten Vorurteilen auch auf dem Gebiete der Lyrik frei, nun wendet er sich den Dichtern dieses Kreises zu, die es in der Seele fühlen, wie „gewaltig diese Zeiten" sind, die „Herz und Hirn in Not bringen". Mag man diese Entwicklung des Lebens und seines Spiegelbildes, der Dichtkunst, als laudator temporis peracti bejammern oder, selbst ein Sohn dieser Zeit, sie preisen, es ist der Geist unserer Zeit, den diese Männer besingen. Unser sind Dehmel und Liliencron, Mackay, Hart, Henckell, Falke, Bierbaum, Bodmann, Morgenstern. Und Strauss, der sich nun der Komposition von Dichtungen dieser Männer zuwandte, könnte wie Morgenstern im Prolog zu „Phantas Schloss" über diese Periode seines Schaffens das Motto setzen:

„Längst Gesagtes wieder sagen,
Hab ich endlich gründlich satt".

Denn nun erst erschloss er der Lyrik eine neue Welt, der Geist dieser neuen Zeit wurde in seinen Liedern lebendig!

Das ist eine Weiterentwicklung auch nach Hugo Wolf. Bei diesem finden wir sein Herrlichstes und Tiefstes dort, wo er sich in die Zauberwelt Eichendorffs, in die Lebensweisheit Goethes und vor allem in seinen Liebling, den wunderbaren Mörike, versenkt. Fern vom wilden Kampfplatz des Lebens hat er sich dort seine eigene Wunderwelt geschaffen, in die wir ehrfurchtsvoll und gläubig einziehen dürfen, wenn wir unsere Seelen vom Staube des Alltags rein baden wollen. Aber, wird man einwerfen, auch Hugo Wolf hat Stoffe aus dem täglichen Leben in den italienischen und den weltlichen spanischen Liedern vertont! Gewiss, aber hier kann ich nicht

Digitized by Google

rein geniessen, hier muss ich kritisieren. Es ist mir ein psychologisches Rätsel, wie der feinsinnige und wählerische Wolf — der sich in einen genialen Formenkünstler wie Mörike so hineingelebt hatte — die Unnatur, die affektierte Simplizität und gekünstelte Naivität, die sovielen dieser Gedichte anhaftet, verkennen konnte.

Eine Probe. Im dritten Heft der Gesamtausgabe findet sich ein spanisches 47 Takte langes, rondoartiges Lied, in dem nicht weniger als 25 Takte der Wiederholung der Vertonung folgender Worte gewidmet sind:

„Wenn du zu den Blumen gehst,
Pflücke die schönsten, dich zu schmücken;
Ach wenn du in dem Gärtlein stehst
Müsstest du dich selber pflücken."

Und diese Trivialität hat Wolf zu einem ganz herrlichen Liede — nb! als absolute Musik betrachtet — inspiriert! Das kann ich also nur als „Musik" auf mich wirken lassen, ähnlich wie viele Schubertlieder zu minderwertigen Texten, dagegen ist es als „Lied" im Sinne der tiefsten Vereinigung von Wort und Ton verfehlt. Und aus demselben Grunde kann ich viele italienische Lieder nicht voll geniessen. Den Geist unserer Zeit im Alltag zu ergründen, überall die grossen Zusammenhänge, Höchstes und Niedrigstes vereint und untrennbar zu zeigen, das All im Kleinsten ahnen und fühlen zu lassen — das gelang erst einer späteren Dichtergeneration — und ihr blieb Hugo Wolf fern. Richard Strauss aber zog im Jahre 1892 mit fliegenden Fahnen in ihr Lager ein. Und hier sind die starken Wurzeln seiner Kraft. Hier fand der Kämpfer die Mitstreiter, an deren Seite er seit einem Dezennium das Banner der Musik trägt. Dass er nicht ausschliesslich diese Lyrik komponierte, ist bei seiner so vielseitigen Anlage wohl selbstverständlich. Dazwischen vertont er Klopstock, Goethe, Schiller, Lieder aus des „Knaben Wunderhorn", Lieder von Uhland und Rückert — aber an Zahl die meisten und an Ausdruck die bedeutendsten sind seine Vertonungen von Liedern von Dehmel, Henckell, Bierbaum, Liliencron, Mackay.

Strauss hat sich selbst einmal ausführlich über seine Art des Komponierens ausgesprochen. Der inzwischen verstorbene, ausgezeichnete Musikästhetiker Dr. Friedrich von Hausegger (der Vater des Komponisten und Dirigenten Siegmund v. H.) hatte ein Rundschreiben an die bedeutendsten Künstler ergehen lassen, in dem er sie über die Art ihres Schaffens befragte. (Die äusseren Umstände, die von Einfluss seien — Schaffenslust und -unlust — wie komme die Idee des Kunstwerkes — Art der Ausgestaltung — Einfluss der Träume — Bewusstes und Unbewusstes — usw.) Die eingelaufenen Antworten, deren Lektüre ich dem Musiker, wie dem Psychologen aufs wärmste empfehlen kann, hat Hausegger 1893 veröffentlicht. („Aus dem Jenseits

Digitized by Google

des Künstlers.“) Aus Strauss' Beiträgen will ich nun einiges wiedergeben, was mir sehr wichtig und charakteristisch erscheint. Er bespricht, wie die innerliche seelische Vortätigkeit lange Zeit unbewusst das Material aufstapele, das dann ein äusserer Anlass plötzlich ans Licht rufe:

„Ich habe monatelang keine Lust zum Komponieren gehabt; plötzlich eines Abends nehme ich ein Gedichtbuch zur Hand; blättere es oberflächlich durch; es stösst mir ein Gedicht auf, zu dem sich, oft bevor ich es nur ordentlich durchgelesen habe, ein musikalischer Gedanke findet, ich setze mich hin; in zehn Minuten ist das ganze Lied fertig.“

Diese im Unterbewusstsein gesammelte Musik bestimmten Inhaltes findet also nun ihr Gefäss. Dass aber Strauss eben mehr Musik moderner, als älterer Empfindung innerlich produziert, beweist die grosse Zahl gerade dieser Lieder.

„Treffe ich nun da“, so fährt er fort, „wenn sozusagen das Gefäss bis oben voll ist, auf ein nur ungefähr im Inhalt korrespondierendes Gedicht, so ist das opus im Handumdrehen da. Findet sich — leider sehr oft — das Gedicht nicht, so wird dem Drang zur Produktion erst auch Genüge getan und ein mir überhaupt komponierbar erscheinendes Gedicht in Töne umgesetzt — aber es geht langsam, es wird gekünstelt, die Melodie fliesst zäh, die ganze Technik muss herhalten, um etwas vor der gestrengen Selbstkritik bestehen Könnendes zustande zu bringen. Und alles, weil im entscheidenden Augenblick nicht die zwei richtigen Feuersteine zusammenschlugen, weil der musikalische Gedanke, der sich — Gott weiss, warum — innerlich vorbereitet hatte, nicht das ganz entsprechende poetische Gedankengefäss gefunden hat und nun sich ummodeln, umdeuten lassen muss, um überhaupt zur Erscheinung zu gelangen. Warum ich da nicht mir selber ein Gedicht mache? Das wäre wohl das eigentlich Richtige. Aber Wort- und Tondichter korrespondieren bei mir nicht so plötzlich, indem der Tondichter in der Technik, sich auszudrücken, dem Wortdichter in mir zu sehr überlegen oder in der Übung voraus ist.“

In diesen Ausführungen, glaube ich, kann man sehr gut sehen, welche Vorzüge und Nachteile Strauss als Lyriker zeigt. Zu den ersteren rechne ich das Momentane, Blitzartige, Intuitive, ich möchte sagen „Impressionistische“ seiner Lieder; gelingt es „auf Anhieb“, dann ist es vollendet; mit langsamer, sorgfältiger Kleinarbeit ist das nicht wiederzugeben, was er im temperamentvollen Zuge niederschreiben muss. Der grosse Nachteil ist das „Zufällige“, ob Wort und Ton sich passend finden. Schon in diesem Zuge erkennt man den Unterschied gegen den typischen Liederkomponisten Wolf, der sich in seine Dichter hineinwühlt und nun aus ihrem Geiste heraus das Lied findet.

Analoges finden wir in allen andern Künsten. Die beiden dichterischen Führer dieses Kreises, Liliencron und Dehmel, haben ihr Gegenspiel etwa in Keller und Storm. Als Vertreter des „Strauss-Typus“ unter den bildenden Künstlern könnte man Monet oder Liebermann, als solche des „Wolf-Typus“ Böcklin oder Klinger nennen. (Das soll keine genaue Identifikation sein! Der „Musikfeind“ Liebermann und der Brahmsianer Klinger würden sich das energisch verbitten. Aber das tertium comparationis ist klar.) Und wie wir

Digitized by Google

dafür dankbar sind, in den anderen Künsten so verschieden geartete Männer zu besitzen, so wollen wir uns auch freuen, in der Musik diese beiden Meister zu haben!

In einem Punkte seiner Ausführungen möchte ich aber Strauss widersprechen. Was uns Wagner im Drama verwirklicht hat, dass Wort und Ton einer künstlerischen Seele entstammen, ist das Ideal auch für das Lied. Eine Ahnung davon kommt uns aus den Liedern von Peter Cornelius. Sollte aber nicht der Textdichter des „Guntram", ebenderselbe Richard Strauss, sich einmal auch als Lyriker in Wort und Ton erweisen? Verheissungsvoll genug war der Anfang! Möge er wie Walther von Stolzing einmal singen können:

„Zu eignem Wort und eigner Weis
Will einig mir es fliessen."

III.

Haben wir bisher den „neuen Inhalt" behandelt, den Strauss als Lyriker dem Liede gab, so können wir uns viel kürzer fassen, wo wir die „formale" Seite seines Schaffens betrachten wollen. Auch hier hat er „Neues" geschaffen, wenn man auch meistens hinzufügen muss, gleich Hugo Wolf. Strauss hat die alte „Liedform" völlig verlassen, seine Lieder sind teils tiefe, einheitliche Stimmungsbilder wie der „Nachtgang", dessen herrliches Nachspiel ausspricht, was die Worte und Töne des Liedes ahnen liessen; wie das wundervolle „Morgen" (in Parenthese: in der Orchestrierung geht die Solovioline im Schlusstakt des letzten Zwischenspiels nach der Septime f; wer das Lied am Klavier begleitet, hüte sich also davor, die None a, die scheinbare Fortsetzung der melodischen Linie, zu sehr hervorzuheben!); teils sind es dramatische Szenen, lebensprühend und kühn, wie der „Bruder Liederlich", aufjauchzenden Jubels voll, wie die „Winterliebe", von hymnischem Schwunge getragen, wie „In der Campagna", dithyrambisch, wie „Caecilie", dann aber tieferregend, glutvoll, wie der Empörungsschrei des „Arbeitsmanns" und die Verzweiflung im „Lied des Steinklopfers". Und dann — als Gegenstücke — so entzückende, frische Humoristika wie „Schlagende Herzen", Burlesken wie das Liebeswerben des vertrockneten Schreibers, der dem schnippischen Mädchen alles mögliche „für 15 Pfennige" ganz umsonst verspricht, bis die beiden schliesslich in höchster Wut (im Nachspiel) auseinanderlaufen (h-dur in der rechten Hand nach oben, c-moll in der linken nach unten laufend, vom ff bis zum pp!), sodann Grotesken, wie den „Junggesellenschwur", in dem „des Mägdleins Klage" herzbrechend in den Klavierzwischenspielen ertönt, ohne den Hagestolz zur Heirat zu veranlassen. Dazwischen wieder rein lyrische Stücke: Winterstille, Frühlingsjubel, ver-

Digitized by Google

schwiegene Liebe, Sommerglanz, Hochzeitsklänge, Waldesrauschen, Wiegenlieder. Dann aber Lieder in vollkommen anderem Stil: symbolischen Inhalts, „Leises Lied“ oder „Am Ufer“, mystische Klänge aus einer andern Welt, wenn die im Grabe schlafende Mutter die weinende Tochter tröstet, Traumstimmungen, wie das phantomhafte „Ich schwebe wie auf Engelsschwingen“ — ich käme nicht zu Ende, wollte ich all diese Dinge weiter ausführen. Ich muss es mir an dieser Stelle aus Raummangel versagen, näher auf Einzelzüge der Straussschen Lyrik einzugehen. Mein Thema lautete ja „Strauss als Lyriker“. Ich konnte also voraussetzen, dass die Leser dieser Zeitschrift soviel Strausssche Lieder kennen, um mich nach den allgemeinen Kennzeichen, nach den grossen Umrissen, in denen ich beschreiben muss, was mir für Strauss als Lyriker charakteristisch erscheint, verstehen zu können. Wer diese Lieder ablehnt, den kann ich ja doch durch theoretische Auseinandersetzungen nicht bekehren, wenn ich ihm nicht auch ihre Schönheiten, wie ich sie empfinde, in Tönen nahebringen kann.

Noch auf einen Punkt möchte ich hinweisen, weil nach meiner Erfahrung auch Kenner hier falsch urteilen: das ist Strauss' Rhythmik. Hier geht er weit über Wolf hinaus; bei diesem geht manchmal die melodische Linie dem Rhythmus der Deklamation entgegen (z. B. im vielgesungenen „Leibrösslein“, das Schumann rhythmisch viel besser und — interessanter als Wolf komponiert hat). Dass es Fälle gäbe, wo die Deklamation gegen die Führung der melodischen Linie zurückstehen müsse, hat Wolf ja selbst ausgesprochen.

Bei Strauss kenne ich in den Liedern seit opus 27 keinen deklamatorischen Fehler. Wer die Feinheiten seiner Rhythmik genau studieren will, der analysiere einmal den sogenannten $^6/_8$-Takt, in dem er „Ein Dach gegen Sturm und Regen“ vertont hat. Über die Kraft seiner melodischen Linie und den Reichtum seiner Harmonik mich zu verbreiten, erscheint mir an diesem Platze unnötig. Dagegen möchte ich noch auf eine interessante Seite seiner Lyrik hinweisen: das ist der symphonische, orchestrale Charakter, den so viele seiner Lieder tragen. In der Tat hat Strauss auch viele von vornherein mit Orchesterbegleitung geschrieben und viele nachträglich dafür umgearbeitet (übrigens von fremden Liedern z. B. den Schubertschen „Ganymed“). Diese Lieder haben dadurch ganz ausserordentlich gewonnen. Anders wiederum die Wolfschen Lieder, die auf mich viel weniger stark mit Orchesterbegleitung wirken als im kleinen Raume, wo alle intimen Feinheiten des Klavierpartes gehört werden. Die von Strauss meist angewendete Bezeichnung „Lieder mit Klavierbegleitung“ ist nicht gut gewählt. Wolf sagt da viel besser „Lieder für eine Singstimme und Klavier“. Bei Strauss ist das Klavier ja oft noch viel wichtiger! Und gerade die Bereicherung und Selbständigmachung

Digitized by Google

des Klaviers zugleich mit der innigeren Verschmelzung von Stimme und Klavier betrachten wir ja als einen der grossen Vorzüge der von der „neudeutschen Schule" inaugurierten Entwicklung des Liedes über die Romantiker und ihre letzten Ausläufer im Liede — Brahms und Franz — hinaus. Wenn ich noch mit zwei Worten auf diese beiden bedeutendsten Vertreter des „Liedes" in seiner alten Form hinweisen will, so geschieht es nur, um zu erwähnen, dass Franz sich prinzipiell — geradezu mit Abscheu — von der „Moderne" abwandte und dass Brahms in den wenigen Liedern derartigen Inhalts so ganz andere Wege geht. Eine Vergleichung ihrer Kunst mit der auf ganz anderer Grundlage aufgebauten Wolfs und Strauss' kommt also unter dem von mir gewählten Gesichtspunkt nicht in Betracht.

IV.

Haben wir anfangs gesehen, wie Strauss allmählich zu dem Neutöner ward, als den wir ihn lieben, so bietet diese zweite Periode des Künstlers keine Kriterien, aus denen man auf eine Entwicklung nach einer bestimmten Richtung schliessen kann. Sie umfasst etwa 9 Jahre, in denen es öfters scheint, als bereite sich ein Umschwung vor, einmal (ungefähr in den Jahren, wo das „Heldenleben" entstand) scheint er in der Technik „einfacher", im Ausdruck „abgeklärter" zu werden, auch die Textdichter dieser Zeit gehören nicht der neuen „Sturm- und Drang-Periode" an, aber die darauffolgenden Lieder zeigen, dass Strauss noch der alte ist. Das Henckellsche „Steinklopferlied" oder das Dehmelsche „Wiegenliedchen" (op. 49) genügen, jedes allein, schon als Beweis. Seit 1901 schweigt der Lyriker Strauss ganz. Nur ein einziges Lied für tiefe Bassstimme (op. 51) ist seitdem publiziert. Eine Gliederung seines lyrischen Schaffens erscheint mir also nur in diese zwei scharf trennbaren Perioden möglich. Wohin seine Bahn nun führen soll, vermag ich nicht zu sagen. Dass die „Liedform" ihm nicht ausreicht, scheint mir deutlich. Aber was bedeutet „Liedform"? Einmal schon hat sie Schubert völlig zertrümmert — zum Entsetzen der berufenen Hüter der Form, die seine Zeitgenossen waren — und nun in unserer Zeit geschah es von neuem. „Weisst du, was daraus wird?" —

Die erbitterten Kämpfe, die früher um jedes neue Werk von Strauss entbrannten, haben fast aufgehört. Die böswilligen Neider und die in alle Länder und Städte verstreuten früheren Bewohner des Landes Philisteria haben doch allmählich erkannt, dass hier ein ganzer Mann stehe. Mag er sein Letztes und Tiefstes wohl kaum im Liede geben können, so drückt sich doch die grosse Kraft seiner künstlerischen Persönlichkeit so stark aus, dass Strauss auch als Lyriker den Widerstand und die Indolenz der Mitwelt besiegt hat.

Digitized by Google

RICHARD STRAUSS' „ALSO SPRACH ZARATHUSTRA“ UND „EIN HELDENLEBEN“

EIN VERGLEICH

von Prof. Karl Schmalz-Berlin

1. Die Anregung zu dieser Arbeit liegt einige Jahre zurück. In der Zeit, als ich Richard Strauss' „Also sprach Zarathustra“ für Klavier bearbeitete, wurde des Meisters „Ein Heldenleben“ durch häufigere Aufführungen allgemeiner bekannt. Es fand lebhafte Bewunderung und wurde mehrfach als Strauss' bedeutendste symphonische Schöpfung bezeichnet. In der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts von Grunsky[1]) heisst es: Das Heldenleben fasst alles zusammen, was Strauss bisher gelebt und geleistet hat. — Ich bin der andern Meinung, dass der Zarathustra Strauss' Hauptwerk ist, und habe gerade aus dieser Überzeugung heraus die Bearbeitung für Klavier allein unternommen. Ich war mir dessen wohl bewusst, ein wie gewagtes Unternehmen es ist, das ungewöhnlich polyphone Orchester für einen Spieler zusammenzuziehen, und wie sehr, wenn je dann hier, Thematik, Kolossaldimensionen und Farbenpracht einer Wiedergabe auf einem Klavier widerstreben; aber folgende Gründe bestimmten meinen Entschluss. Ich weiss aus Erfahrung, wie schwer es beim Studium der zeitgenössischen Tonkunst hält, für die Aufführung der 1- oder 2-klavierigen 4-händigen Auszüge, die gewiss zunächst mehr im Bereiche der Möglichkeit liegen als die 2-händigen, einen geeigneten zweiten Spieler zu finden; ich halte es deshalb für keineswegs überflüssig, sondern für durchaus zweckmässig, Klavierauszüge für einen Spieler allein herauszugeben. Ich meine, die Zweckmässigkeit wird zur Notwendigkeit für die Kardinalwerke der Musikgeschichte. Man scheue keine Mühe, in dieser Form die grossen Tonschöpfungen dem kunstverständigen Publikum zugänglich zu machen — um so eher, je weiter sie dem Mittelmasse entrückt sind — auch wenn das für Bearbeiter wie Spieler heutzutage nicht mehr leicht wird! Ein gründlicher 2-händiger Klavierauszug mit übersichtlicher Andeutung der Instrumentation ist allein

---

[1]) K. Grunsky. Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Sammlung Göschen. 164—165. Leipzig. 1902.

Digitized by Google

geeignet, einen Gesamteindruck zu vermitteln. Ich sehe eine Bestätigung meiner Anschauung in der neuerdings erfolgenden Publikation von Klavier-Partituren für einen Spieler z. B. der Liszt'schen Werke, der Bruckner-schen Symphonieen u. a., die ja ebenfalls die Grenze des Möglichen streifen. Werden die Werke nicht doch gerade so erst erschlossen, und ist das nicht verdienstlich und dankenswert! — Zu diesem allgemeinen inneren Grund kam für mich bei dem Zarathustra noch ein äusserer zufälliger Grund hinzu: in den beiden vorhandenen Auszügen für zwei Spieler fehlte eine Haupt-Pointe: das grosse Lachen; ein sinngemäss vervollständigter Auszug war somit ohnehin nicht zwecklos.

Hatte ich also meinen Versuch gewagt, getragen von der Überzeugung, 2.
dass der Zarathustra in der Musikgeschichte und unter den Strauss'schen Werken eine überragende Stellung einnimmt, so musste es mir willkommen sein, dass mich während der Bearbeitung des Zarathustra ein Vergleich des Zarathustra mit dem ihm nach Opuszahl und Bedeutung, und vor allen Dingen nach Inhalt besonders nahe stehenden Heldenleben zu beschäftigen begann. Wie eine gewaltige Tat oder Person in der Geschichte zu bewerten ist, kann von den Zeitgenossen nicht wohl geschätzt werden. Von nahe übersieht man ein Gebirge nicht; aber Gipfel lässt sich mit nahem Gipfel vergleichen. Strauss' Werke unter einander zu vergleichen, ist eine mögliche und nötige Vorarbeit für seine Würdigung. Unter Strauss' Kompositionen stehen die Tondichtungen: Also sprach Zarathustra und Ein Heldenleben obenan, und so hoch, dass in den Kritiken bald die eine, bald die andere als die Vollendung der symphonischen Dichtung überhaupt gepriesen worden ist. Beide stehen einander besonders nahe als die tiefsten, umfangreichsten und glänzendsten Leistungen der Strauss'schen Kunst; beide bieten, unvergleichlich mehr noch als die anderen Strauss'schen Tondichtungen, einen mächtigen packenden Vorwurf, einen unversieglichen Quell von plastischen Themen, eine sieghafte Gestaltungskraft in der Durchführung und eine kaum zu überbietende Farbenmannigfaltigkeit in der Instrumentation: in jedem Sinne reife Klarheit und Sicherheit stempeln sie als die ersten Werke eines Genius.

So sehr aber auch Zarathustra und Heldenleben durch gemeinsame Züge als enger zusammengehörig erscheinen, wenn sie mit den anderen Strauss'schen symphonischen Dichtungen verglichen werden, so sehr verschieden findet man sie, wenn man nur sie mit einander vergleicht; und ich möchte im folgenden diesen engsten Vergleich durchzuführen versuchen, in der Meinung, dass er meine ursprüngliche Ansicht, dass der Zarathustra, und nicht das Heldenleben, Strauss' Hauptwerk ist, zu begründen geeignet sein kann. Indem es mir hierauf, auf den Vergleich, ankommt, und nicht auf eine wiederholte Analyse der beiden Werke, ver-

Digitized by Google

weise ich auf einige Broschüren[1]) — über den Zarathustra von Merian und Hahn, über das Heldenleben von Rösch und Klatte und über die Werke im Zusammenhange mit dem Werdegange ihres Verfassers von Brecher — die gehaltvolle Erläuterungen bieten, und denen ich viel Anregung verdanke. Sie und gelegentlich auch Kritiken werde ich da zitieren, wo ihnen eine, wie mir scheint, besonders gelungene Formulierung geglückt ist; einige meines Wissens neue Deutungen ergänzend zuzufügen, behalte ich mir vor. — Wir vergleichen die beiden Werke, wie es sich wohl von selbst ergibt, zuerst nach Inhalt und zuletzt nach Form.

I. 1. Dem Inhalt nach gehört zu einer grossen programmmusikalischen Schöpfung in erster Linie ein grosses stimmungsreiches Problem. Programmmusik, die sich in Darstellung von Einzelheiten verliert, ist ein Unding; im günstigsten Falle ein geistreicher Scherz. Wenn in Strauss' neuestem Werke, der „Symphonia domestica", über den Instrumentalstimmen an einer Stelle steht: Die Tanten: ganz der Papa; die Onkels: ganz die Mama! — so ist das eben ein Scherz; heraushören oder gar herausfühlen kann das ohne Andeutung niemand. Wie anders die musikalischen Zitate im Zarathustra: Credo in unum deum und Magnificat, allbekannt und auf dem breitesten Hintergrunde farbensatter Malerei frommer Stimmung verständlich! —

Z. Der Vorwurf ist um so echter und richtiger gewählt, je stimmungsvoller und allgemeiner er gehalten ist. Gibt es da wohl ein umfassenderes, höher gegriffenes Thema als: Also sprach Zarathustra, die lebendigen Empfindungen der Menschheit von heute, die in Nietzsche's Buch wie ein Not- und Erlösungs-Schrei erklingen, musikalisch vertont! Nietzsche's Buch ist viel mehr dichterisch als philosophisch, individuelle menschliche, allzumenschliche Momente künstlerisch ausgestaltet in einer satten Sprache, die fast schon Musik ist. Die geniale Eigenart des sprachkünstlerischen Ausdrucks zeigt die der Partitur vorgedruckte Vorrede Zarathustra's, die das Wesen Zarathustra's in diamantener Redepracht offenbart: Von der grossen Sehnsucht unserer Zeit nach einem neuen menschlichen Ziel: die Menschheit im bangen Verlieren alter Ideale, deren Besitz ihr Glück war, und im krampfhaften Suchen neuer

[1]) H. Merian, R. Strauss' Tondichtung „Also sprach Zarathustra". Eine Studie über die moderne Programmsymphonie. C. Meyer's Graphisches Institut. Leipzig. 1899. — A. Hahn, R. Strauss' „Also sprach Zarathustra". Erläutert. H. Bechhold. Frankfurt a. M. (Der Musikführer. No. 129.) — Fr. Rösch, „Ein Heldenleben" von Rich. Strauss. Erläuterungsschrift. Leuckart. Leipzig. — W. Klatte, R. Strauss' „Ein Heldenleben". Erläutert. Stuttgart. I. Schmitt. (Der Musikführer. No. 154.) — G. Brecher, Richard Strauss. Eine monographische Skizze. Leipzig. H. Seemann Nachfolger.

Digitized by Google

Ideale, das zur Riesenaufgabe der Umwertung aller Werte wird. Dieser, die Welt- und Kunst-Anschauung des modernsten Tondichters in ungeheurer Erhabenheit verkörpernde Vorwurf hat, wie Brecher sagt, Strauss' musikalische Phantasie zu einer Höhe und Grösse emporgetragen, dass diese Tondichtung zu einem Klimax symphonischer Kunst geworden ist, dessen ganze Tragweite von uns Nahestehenden noch gar nicht ermessen werden kann. Das ist eine fast unheimliche Musik, welche Jahrhunderte der Entwicklung zu ihrer Existenz voraussetzt und die weitesten Fernblicke in die Zukunft aufdämmern lässt.

Wie weit müssen wir von dem Zarathustra-Gipfel herabsteigen zu der Hochebene des Heldenleben! Auch der Held ist ein Übermensch, er steht **H.** hoch über seinen Mitmenschen: was fechten ihn seine Widersacher an, wenn er sie zu Boden schlagen kann, was soll ihm die Mitwelt, die ihn nicht versteht, wenn er sich selbst genug sein kann! Das Problem menschlichen Heldentums ist gross genug: Strauss' Heldenleben gehört zu dem Grossen in der Kunst, das uns lehrt, uns klein zu fühlen: sein überzeugungssicheres Können ist Heldenart. Aber Heldengestalten kennt die Menschengeschichte so manche; andere Zeiten, andere Helden: auch vor dem Heldenleben ist eine Eroica geschrieben worden. Das Heldenleben ist mannigfaltig, Strauss schrieb ein Heldenleben. Hier im Heldenleben die Geschichte eines Menschenlebens, wie sie sein kann, dort im Zarathustra die Geschichte der ganzen Menschheit, wie sie ist. Erklimmen wir die Höhe dieses überschauenden Gesichtspunktes, so nehmen wir die für die sachgemässe Vergleichung und Beurteilung richtige Stellung ein.

Wie die Probleme sich so als ungleich erweisen, das des Zarathustra als mehr umfassend und abstrakt, das des Heldenleben als mehr eingeschränkt und konkret, so erweisen sich naturgemäss — dazu ist Strauss ein viel zu tiefgründiger Denker — auch die Lösungen als ungleich, **2.** die des Zarathustra als mehr objektiv, die des Heldenleben als mehr subjektiv. Vergleichen wir, so kurz wie tunlich!

Zarathustra beginnt nach der Nietzsche'schen Vorrede mit dem be- **Z.** lebenden Schauspiel eines Sonnenaufganges, einer Weltschöpfung. In die unendliche Welt ist gestellt der Mensch; zitternd und zagend sucht der Mensch sich mit der Welt abzufinden. Der Mensch, die Menschheit sucht ihr Heil vergeblich nach einander in der Religion, im Strudel des Lebens, in der Wissenschaft: die Abschnitte: I. Von den Hinterweltlern, II. Von der grossen Sehnsucht, III. Von den Freuden- und Leidenschaften, IV. Das Grablied, V. Von der Wissenschaft. Besonders ergreifend wirkt die Andachts-Scene, die sich zu einer prachtvollen Schlusswendung steigert: von der Orgel und den Streichern in Verdoppelungen bis in die viergestrichene Oktave hinauf erschallt es wie eine feierliche Bestätigung: Amen! Und

Digitized by Google

seufzend — so deute ich englisch Horn und Fagott am Schluss — tritt der Mensch aus der Nacht der Dome wieder hinaus in das Leben (Merian). So hat immer und überall der Mensch um des Lebensrätsels Lösung sich bemüht.

Da steh' ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor.

Wie Faust beim Schauen des Erdgeistes zusammenstürzt, so stürzt Zarathustra zusammen, als nach langer Entwicklung, wie wenn nichts geschehen wäre, ungeändert starr das Naturthema wieder übergewaltig durchbricht, in doppelter Vergrösserung, und gestellt auf die von den gesamten Instrumentalmassen und dem vollen Orgelwerk in grösster Stärke lang ausgehaltene leere Quinte in allen Oktaven. Die Natur enthüllt sich dem Menschen in ihrer ganzen Grösse und Erhabenheit; die Sphinx schaut ihn aus grauenvoll leeren Augen an (Merian). — Mit gutem Grund kann diese erste Hälfte der Lösung als ganz objektiv bezeichnet werden. Sie bietet das Menschheitsschicksal, wie es sich wiederholt hat und wiederholen wird. Die zweite Hälfte mag insofern als weniger objektiv gelten, als sie wieder einen der Lösungsversuche, die Menschheitsidee von heute, darstellt. Brecher bemerkt: inhaltlich gleicht Zarathustra's Entwicklung anfangs derjenigen Faust's und unterscheidet sich erst später von ihr durch die Art, wie Zarathustra seine Ohnmacht gegenüber der Lösung des Weltproblems überwindet; war sie bis hierher allgemein menschlich, so wird sie von hier ab spezifisch übermenschlich. Faust kehrt aus seiner Verzweiflung am Ostermorgen durch Glockenklang und Kirchengesang dem Leben wieder. Zarathustra erwacht aus seiner Betäubung an einem graudämmernden Morgen, und im Schauen der erwachenden Natur erwacht seine Lebenslust (Thema der Sehnsucht) wieder: nach der Nacht langer Ohnmacht aber ist er ganz ein anderer geworden am Morgen des Tages des Lebens. Da meines Wissens diese Stelle in Abschnitt VI. Der Genesende diese Deutung noch nicht gefunden hat, so sehe ich mich veranlasst, meine Auffassung kurz zu begründen. Von allen Kommentatoren ist der grandiose Anfang des Zarathustra im Anschluss an Zarathustra's Vorrede als ein erhabener Sonnenaufgang gedeutet worden. Merian macht feinsinnig darauf aufmerksam, dass der ganze Aufbau des Strauss'schen Zarathustra in einer neuen Art symmetrisch sei, indem die einzelnen Perioden der zweiten Hälfte denen der ersten gewissermassen entsprechen. Zu seinen Ausführungen möchte ich nun ergänzend hinzufügen, dass dann auch die grosse Rhythmus- und Tonart-lose Stelle in Der Genesende, die Umwertung aller Werte, aus der sich das Tanzlied entwickelt, eine Morgenscene im freien Felde ist: wir hören die Hähne krähen, das Geflügel gackern, wir sehen allerlei Getier sich regen — und der Mensch fasst wieder Zutrauen, er sagt Ja! zum

Digitized by Google

Leben. In Nietzsche's Zarathustra beginnt der Abschnitt Der Genesende folgendermassen:

Eines Morgens sprang Zarathustra von seinem Lager auf wie ein Toller, schrie mit furchtbarer Stimme und gebärdete sich, als ob noch Einer auf dem Lager läge, der nicht davon aufstehn wolle; und also tönte Zarathustra's Stimme, dass seine Tiere erschreckt hinzukamen, und dass aus allen Höhlen und Schlupfwinkeln, die Zarathustra's Höhle benachbart waren, alles Getier davon huschte, — fliegend, flatternd, kriechend, springend, wie ihm nur die Art von Fuss und Flügel gegeben war. Zarathustra aber redete diese Worte: Herauf, abgründlicher Gedanke, aus meiner Tiefe! Ich bin dein Hahn und Morgen-Grauen, verschlafener Wurm: auf! auf! Meine Stimme soll dich schon wach krähen!

Wer's noch nicht glaubt, der vergleiche das von mir als Hahnenschrei aufgefasste Thema aus dem Zarathustra:

I. Trompete 

mit dem Thema in der „Feuersnot" im Anschluss an die letzten Worte des Kinderchores:

Wer ma a Scheit gibt,
is a braver Mô;
wer ma koans gibt,
is a rechter Gockelhôh!

und:

Ist er wohl ein ledig Mann,
schaut ihn nie kein Mädel an.
Ist er gar ein geiz'ger Drach,
fliegt ihm der rote Gockel auf's Dach.

In der Auffassung der Scene in Der Genesende als Morgen-Scene wird dann ganz von selbst das Solo-Violoncello mit dem Sehnsuchts-Thema, wie Strauss es haben will, ausdrucksvoll: Die unvernünftigen Tiere wissen zu leben, und Du nicht: Gesunde! —

Ist nun einmal die Bejahung des Lebens die neue Lösung des Welträtsels, wie sie wohl unsere Zeit zu formulieren hat, so sind wiederum die letzten Abschnitte der notwendige Schluss; die Entwicklung geht logisch weiter und objektiv zu Ende. In dem titanischen Umwandlungsprozess vom Geist der Schwere befreit, beginnt der Übermensch alles leicht zu nehmen, zu tanzen und zu lachen. Wie das Welträtsel für Zarathustra seine Schrecken verloren hat und zum leichten Tanzliede geworden ist, so wird nach und nach alles, was früher die Seele des Menschen bedrückte und ängstigte, leicht und licht. Das Tanzlied, Abschnitt VII, zieht allmählich alle früheren Motive in seine Kreise hinein: das Naturthema wird zur Begleitung des Tanzes, sogar das Hinterweltlerthema geht

Digitized by Google

in dem Tanze auf, die Themen der Freuden- und Leidenschaften erscheinen gemildert, das Thema des Ekels wandelt sich um in befreienden Humor, das Thema der Sehnsucht wird mitgerissen, sogar soweit, bis es in der Tonart des Natur-Themas Realität zu gewinnen scheint. — Hat der Mensch einst, als ihm die Wissenschaft nichts mehr zu sagen wusste, gelacht, bitter Hohn gelacht über das Stückwerk der Wissenschaft, so lacht er jetzt heiter; eine elementare Lachsalve aller Instrumente erschallt inmitten des Tanzliedes. Diese Deutung der chromatischen Dreiklangs-Passagen ist, soweit mir bekannt, neu, aber unverkennbar; und das Lachen im zweiten Teil ist wohl das Gegenstück zu dem von dem typischen Passacaglien-Rhythmus getragenen Hohnlachen im ersten Teil. — Der alles hinwegschwemmende Strom des Reigens des Übermenschen, das Tanzlied, steigert sich schliesslich zu dithyrambischem Taumel im Nachtwandlerlied, Abschnitt VIII. Meint Strauss, dass, wie wir am Tage des Lebens getanzt, so wir in die Nacht der Ewigkeit hinüberwandeln in trunkenem Mitternachts-Sterbeglück — um Nietzsche's eigene Worte zu gebrauchen? Ein Nachtwandlerlied, wie Strauss es angegeben hat, kommt bei Nietzsche nicht vor; es unterliegt aber kaum einem Zweifel, dass Nietzsche's Trunknes Lied gemeint ist; die zwölf Schläge der Mitternachtsglocke lassen keinen Zweifel mehr darüber. Die Schläge üben eine furchtbar ernste Wirkung: man fühlt (Brecher), hier handelt es sich um letzte Dinge; und es gibt wohl nur ganz wenige musikalische Werke, die uns in gleichem Masse aufrühren und erschüttern, wie dieser Strauss'sche Zarathustra.

H. Wie anders wieder die Lösung im Heldenleben! Das Heldenleben hat wie der Zarathustra seine überschriebenen Abschnitte, auch sie stehen zu einander in einem gewissen inneren Zusammenhange; und doch muss nicht alles so sein, es kann auch vieles anders sein: es ist eben nicht das Heldenleben objektiv, sondern ein Heldenleben subjektiv. Der erste Teil ist I. Der Held und der zweite Teil sind II. Des Helden Widersacher; das Folgerichtige wäre danach Kampf und Sieg. Der Kampf, und zwar wieder ein wirklich aufrührender und erschütternder Kampf, folgt auch als: Des Helden Walstatt, Abschnitt IV; es folgt auch der Sieg. Warum aber muss diesen Entwicklungsgang als Abschnitt III: Des Helden Gefährtin unterbrechen, und gar warum muss auf des Helden Sieg eine trübe Resignation in V. Des Helden Friedenswerke und in VI. Des Helden Weltflucht folgen? Eine Entwicklung, die sich, je weiter desto mehr, in's Subjektive verliert! Der letzte Einwand mag sehr trivial erscheinen, ich möchte ihn deshalb etwas ausführlicher begründen. Gewiss ist nicht immer ein Heldenleben der Weg durch Kampf zum Sieg, aber ebensowenig ist ein Heldenleben oft der Weg durch Kampf und Sieg zur inneren von schmerzlichem Verzicht getragenen Erhebung. Ich exemplifiziere auf

Digitized by Google

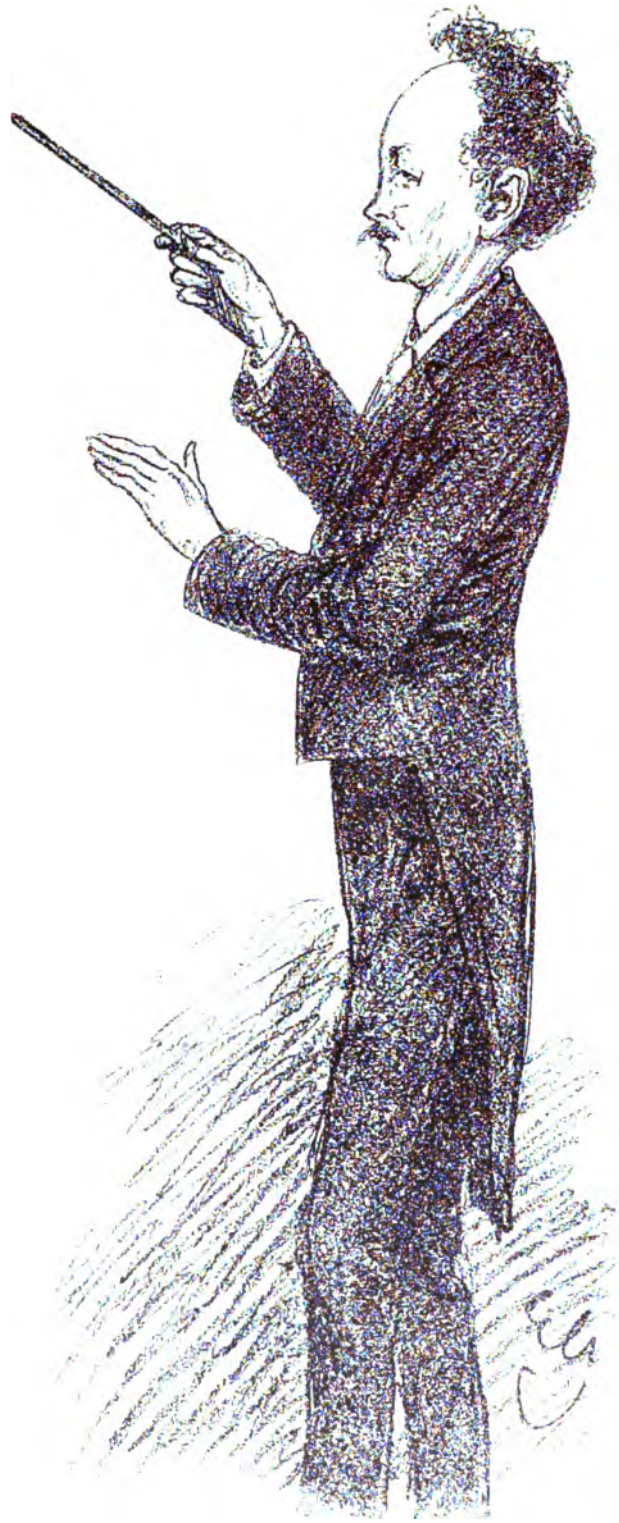




JUGENDBILDNISSE VON RICHARD STRAUSS

Digitized by Google

Digitized by Google



KARIKATUR AUF RICHARD STRAUSS VON EDUARD GRÜTZNER

Digitized by Google

Digitized by Google





IV. 8

o o FRANZ S. STRAUSS o o
RICHARD STRAUSS' VATER

Digitized by Google

Digitized by Google



ALEXANDER RITTER



HANS VON BÜLOW

Digitized by Google

Digitized by Google

Strauss selbst. Strauss hat in dem Abschnitt von des Helden Friedenswerken seine eigenen Werke zitiert, aus eigenen Melodieen in einer phantastischen Improvisation ein eigenartiges Potpourri eingeflochten, eine farbenreiche Blütenlese, gewunden zu einem üppigen Kranz oder Strauss, wie nicht ohne Geist bemerkt worden ist (Klatte, Rösch). Man hat das so gedeutet, als ob Strauss sich selbst mit dem Helden gemeint hat. Ich glaube das kaum und meine: ein Genie kommt auf so etwas, und einem Genie steht so etwas gut. Ja gerade, angenommen Strauss hätte sich mit dem von der Welt nicht verstandenen Helden gemeint, der seine Widersacher bekämpft und besiegt, hat er denn damit sich genug getan, hat er in friedlicher Arbeit Ruhe gesucht und gefunden? Nicht lange nach dem Heldenleben spricht er sich in der Feuersnot doch wohl auch über sich und seine Widersacher deutlich genug aus und erteilt seinen Gegnern eine Lektion: ist das Weltflucht, Resignation? Er wurde nicht sogleich verstanden, dann wurde er verstanden, zuerst von wenigen, allmählich von immer mehreren; jetzt jubelt man ihm auf Musikfesten als dem Grössten zu! Sind nicht Helden auch sonst begriffen und gefeiert worden? Warum lässt er es im Heldenleben seinem Helden so anders ergehen, als es ihm ergangen ist? Nicht darin ist die Lösung, die Strauss im Heldenleben gibt, subjektiv, dass sein Held es so macht wie er, sondern darin, dass er es nicht einmal so macht, sondern eigentlich ganz willkürlich. So allgemein noch das Problem, so besonders, ja absonderlich doch die Lösung: so kann eben ein Heldenleben sein. Wer nicht mit mir im Ganzen hierin viel Subjektives sieht, der pflichtet mir vielleicht eher bei, wenn er einer Einzelheit kurz vor dem Schlusse gedenkt: ist es noch Helden-Art, wenn er leicht erregt sich an Gegner erinnert, über die er längst weit hinaus ist! — Rösch hat schon geistreich die mehr äusserliche als innerliche Fügung der Abschnitte des Heldenleben erkannt, indem er auf einen anderen Gesichtspunkt aufmerksam macht; dass nämlich damit einem im Wesen der Tonkunst natürlich begründeten und deshalb allgemein anerkannten kunstmässigen Erfordernis, dem Gegensatz, Rechnung getragen sei: Held und Welt; wiederum der Held in dualistischer Form: Held der Kraft und Held der Phantasie; und die Welt auch in dualistischer Form: der feindliche Gegensatz, des Helden Widersacher, und der freundliche Gegensatz, des Helden Gefährtin; derselbe Dualismus dann selbstverständlich auch im Durchführungsteil: des Helden Walstatt und des Helden Friedenswerke. Diese mit weisem Vorbedacht folgerichtig durchgeführte Zweiteilung gewährte dem Tonsetzer den grossen technischen Vorteil, dass er damit einer dem Stoffe selbst anhaftenden stilistischen Gefahr glücklich ausweichen konnte. Die dem Sujet entsprechende Massigkeit des Tonsatzes wird so durch Tonsätze von ganz besonders durchsichtiger Filigranarbeit

Digitized by Google

durchbrochen. — Dem Kunstwerk mag die Reihenfolge zugute kommen, aber der Idee, die doch in einer Programmsymphonie obenan steht, dient sie schlecht.

3. Was schliesslich die Resultate der beiden Probleme anbetrifft, so müssen sie nach den angedeuteten Lösungen sich als grundverschieden herausstellen. Der Schluss des Zarathustra ist die tiefste Antwort auf die Weltfrage, positiv im extremsten Sinne; der Schluss des Heldenleben ist nicht nur negativ, sondern hat mit dem Problem überhaupt kaum noch etwas zu tun.

Z. Die Kommentatoren des Zarathustra deuten fast übereinstimmend den Schluss so: die Sehnsuchts-Tonart (H) und die Natur-Tonart (C) treten in harmonisch ungeheurer Kühnheit unmittelbar neben einander; das heisst: auch Zarathustra weiss Ideal und Wirklichkeit nicht zu vereinigen, auch für ihn bleibt das Welträtsel ungelöst bestehen. Merian geht in der Deutung etwas weiter, wenn er sagt: der inhaltlich notwendige Schluss ist musikalisch befremdlich, aber nicht unmöglich; die Akkorde sind ihrer Lage nach so weit auseinander gerückt, dass die Dissonanz verschwindet: für Zarathustra ist die Lösung des Welträtsels unwesentlich. — Warum denn so? Vielmehr: in dem tatsächlichen Verschwinden der Dissonanz liegt die Anerkennung des aufgehobenen Gegensatzes als höherer Einheit; und in dieser Anerkennung liegt die Genesung: seit er sich in den Rhythmen des Tanzliedes wiegt, ist für Zarathustra das Übermächtige und Geheimnisvolle des Weltalls und des Welträtsels nicht mehr vorhanden. Er sieht in den Gegensätzen des Lebens kein Rätsel mehr, sondern sein durch Differenzierung zu höheren Formen aufsteigendes Grundwesen; und er erringt so auch, indem er in den Gegensätzen des Lebens keine Enttäuschung mehr erlebt, die höchste Freiheit. — Ich gehe noch einen Schritt weiter: nach der abermals langen Entwicklung der zweiten Hälfte des Zarathustra spricht das letzte Wort doch wieder das Naturthema, zum zweiten Male ungeändert und starr, wie wenn nichts geschehen wäre; ja, es verliert sich im pianissimo geradezu in das aus dem Nichts aufdämmernde C des Anfangs: wir sind um nichts weiter gekommen, die ganze Entwicklung kann wieder von neuem beginnen. Ist es zufällig, wenn das Ende wieder und wieder in den Anfang zurückkehrt? Das muss doch so eine Art Nietzsche'scher ewiger Wiederkunft des Gleichen sein, die, wie sie Wirklichkeit ist, so hier und jetzt von der suchenden Menschheit als Gewissheit befunden wird: der in der ewig gleichen lebendigen Natur sich ewig wiederholende Werdeprozess mit seinen Gegensätzen und ihrem Ausgleich, seinen Rätseln und ihrer Lösung.

H. Ja, und das Heldenleben? Es schliesst nach des Helden Friedenswerken und Weltflucht damit, dass (Klatte) das Hauptmotiv des Helden in

Digitized by Google

feierlichen Schritten emporsteigt, mit einer Spitze in einem mächtigen Akkord des ganzen Orchesters gipfelnd, aus dem es erklingt wie ein Rauschen von Fahnen und Lorbeerzweigen, die sich über ein Heldengrab senken. — Mutet das nicht ein wenig theatralisch an? Es ist zur Genüge vorbereitet worden, dass das Heldenleben kein allgemeines Resultat des immerhin allgemeinen Problemes gibt. Es sollte ja auch wohl keines geben, sondern ein Heldenleben schildern. Nehmen wir das als Resultat, so verdient es in folgendem Sinne besondere Beachtung. Strauss wendet sich damit vom Abstrakten wieder dem Konkreten zu; und, wenn er so — auf den Zarathustra folgten die beiden Gegenstücke Don Quixote und Heldenleben — von übermenschlicher Musikarbeit (Zarathustra) über blendende Belustigungen des Musikverstandes (Don Quixote) auf musikalische Gestaltung echten Gefühlslebens (Heldenleben) zurückkommt, so ist das eben auch ein Resultat. Es ist recht bezeichnend, dass urwüchsige Vollblut-Musik, überaus klare Übersichtlichkeit und Zweckmässigkeit der einzelnen Sätze das Heldenleben verhältnismässig leicht verständlich und beliebt gemacht haben. Wohl ist es in grossem Stil angelegt und breit ausgesponnen, aber genau und deutlich geteilt, und strotzt vor allen Dingen auch von echter Musik. Dem Helden leuchtet zuletzt die Abendsonne stillen Glückes; der Tag des Übermenschen ist nicht Lebensglück, sondern Fülle des Lebens. Dem Publikum sind die mit grosser Lebendigkeit geschilderten Episoden des mehr konkreten Heldenleben zugänglich und anziehend, so wie das Abgründe überbrückende Drama des mehr abstrakten Zarathustra ihm unzugänglich und verblüffend ist. Das ganz Grosse ist unnahbar und einsam, auch in der Kunst; das ist nun einmal von Natur so.

II. Wie nach Inhalt, so ist auch nach Form zwischen Strauss' Zarathustra und Heldenleben ein grosser Unterschied. Wenden wir uns nun dem Vergleich der musikalischen Form der beiden symphonischen Dichtungen zu: nach Themen, Durchführung und Instrumentation. Wollen wir es vermeiden, in Wiederholung der Analysen zu verfallen, so müssen wir uns nunmehr gar an einige ausgewählte, besonders prägnante Beispiele halten.

1. Was die Themen angeht, so halte ich es für charakteristisch, dass sie im Zarathustra und im Heldenleben schon nach der Anzahl recht verschieden sind. Nach Merian kristallisiert sich das Verhältnis von Mensch und Welt im Zarathustra in nur 3 Urmotiven aus, ein unendlich einfacher Kern, aus dem der ganze gewaltige Bau des Tondramas organisch hervorwächst: dem Natur-Motiv, dem Motiv der Sehnsucht und dem Motiv des Ekels. Im Laufe der Entwicklung kommen wohl weitere Themen hinzu: aus der Ideenwelt der Zitate: Credo und Magnificat, entwickelt sich eine schöne andachtsvolle Melodie, dem Sehnsuchtsthema entspringt das Tanzthema

Z.

Digitized by Google

usw. Aber immer überwiegt im Zarathustra das Herausentwickeln gegen das Hinzufügen. Zugegeben übrigens, dass auch anders gezählt werden kann und gezählt worden ist — im Programmbuch zum Zarathustra waren einige 20 Themen gezählt, und im Heldenleben liessen sich auch wohl weniger Themen zählen — zugegeben also, dass die Zahl nur einen ganz ungefähren Anhalt bietet: immerhin bleibt in der Anzahl ein erheb-
H. licher Unterschied. Der Rösch'schen Analyse des Heldenleben sind 70 Themen vorgedruckt; nehmen wir auch, wie im Zarathustra die 2 Zitate hinzu, so im Heldenleben die etwa 20 Zitate aus Strauss' Werken hinweg, so kann man sich doch dem Eindruck nicht verschliessen, dass es für Held, Widersacher und Gefährtin immer noch recht viel Themen sind, und dass im Heldenleben das Hinzufügen gegen das Herausentwickeln überwiegt.

Ganz auffallend ist die Charakterverschiedenheit der Themen. Die
Z. Themen des Zarathustra sind ganz ungewöhnlich kurz und charakteristisch, von monumentaler Knappheit und lapidarer Einfachheit. Das Naturthema umfasst 2 Takte, das Thema der Sehnsucht, zuerst $2\,^1/_2$ Takte lang, wird zuletzt um $3\,^1/_2$ Takte verlängert, das Thema des Ekels umfasst $3\,^1/_2$ Takte. — Gibt es etwas Elementareres als Tonart und Töne des Naturthemas: die natürlichen, d. i. denkbar einfachsten Intervalle Grundton, Quint, Oktav, ohne Terz, nicht Dur, nicht Moll, hermaphroditisch, wie die Natur in ihren Urwesen (Merian), zugleich das Rätsel der Sphinx! Die Tonart ist die für uns schlichteste (C), die Tonart der Realität. — In der Tonart der Idealität (H), der für uns entlegensten, steht das Thema der Sehnsucht, als beweglich und wandelbar im Rhythmus schon in den zwei Formen sich erweisend. — Ist etwas Unnatürlicheres denkbar als das Thema des Ekels: unter den Intervallen kommt der böse Tritonus vor (Merian), die von den alten Meistern so sehr verpönte übermässige Quart, ein Schritt, der nicht nur höchst ärgerlich klingt, sondern auch so widernatürlich ist, dass ihn die menschliche Stimme kaum zu treffen vermag! Die Tonart ist gar nicht zu erkennen. — Ich habe diese Deutungen hier wiederholt, um zu zeigen, wieviel in so knapper Form geboten wird. — Die Themen des Zarathustra sind starr und kristallhart, sie haben etwas von der Härte und Urdauer der Natur an sich; selbst ihre Tonarten werden, um auch die charakteristische Farbe nicht zu ändern, die ganze Komposition hindurch starr festgehalten. Die Entwicklung ist mit einer musikalischen Logik, namentlich in Verwendung der Tonarten, veranschaulicht, wie sie bisher noch niemand, auch Strauss selbst noch nicht, angestrebt hat (Brecher). Ohne übrigens damit vorzugreifen, mag schon hier noch nebenbei angedeutet sein, dass nicht bloss in den Themen, sondern auch in den äusserst kurzen Durchführungen eine ungewöhnlich straffe Geschlossenheit auffällt: in wie wenig Takten wird der Sonnenaufgang, die Weltschaffung gemalt! Auf dem

Digitized by Google

knappen Raum von nur 12 Takten wird die Entstehung der Religion als erste Äusserung der menschlichen Sehnsucht geschildert! und so fort. —

Während die Themen des Zarathustra elementar und gedrängt bis aufs äusserste erscheinen, erscheinen die des Heldenleben geradezu **H.** gespreizt und gekünstelt. Das Thema des Helden umfasst 16 Takte und durchmisst 2 Oktaven. Der Held wird charakterisiert durch Wurzelgefühl und Schwungkraft (Klatte); sein Schritt ist elastisch und fest, seine Haltung geschmeidig und unbeugsam zugleich. — Die Themen der Widersacher sind zwar kurz, bilden dafür aber eine Gruppe von kleinen Einzelmotiven von insgesamt 19 Takten: (Rösch) giftiger Neid, kleinliche Bosheit und stumpfer Unverstand, gezeichnet in scharf umrissenen Zerrbildern. — Das Thema der Gefährtin des Helden in der Solo-Geige umfasst zwar nur 3 Takte; aber ein wie umfangreiches, merkwürdiges und heikles Capriccio kommt hinzu, um des Helden Gefährtin als launisches Weib zu charakterisieren. Ist es Zufall, wenn an dieser Stelle Strauss befremdend oft die charakterisierende Bezeichnung hinzuschreiben musste, nach einander: heuchlerisch schmachtend, lustig, leichtfertig, zart etwas sentimental, übermütig, sehr scharf, spielend, liebenswürdig, zornig, schnell und keifend, zart und liebevoll — oder mutete er hier der Musik zu viel Einzelheiten zu, war hier selbst seine überlegene Charakterisierungskunst zu Ende? Und, wenn man es mit der Partitur in der Hand hört, ist es nicht mehr gedacht, als empfunden? Jedenfalls liegt so etwas nahe an der Grenze zwischen kunstvoll und gekünstelt. — Charakteristisch, hervorragend plastisch sind die Themen des Heldenleben wohl, aber fliessender und weicher, nicht von jener absolut zwingenden immanenten Notwendigkeit wie die des Zarathustra.

Unternehmen wir es nunmehr, die Verarbeitung der Themen im Dienste der leitenden Idee, die musikalische Durchführung im Zarathustra **2.** und Heldenleben zu vergleichen, so ist bei dem knapp zugemessenen Raume das einzig Mögliche, einige besonders markante Höhepunkte der musikalischen Entwicklungen einander gegenüberzustellen, wie sie sich ausprägen in Aussergewöhnlichem in Harmonie, Rhythmus und Dynamik.

Das in seiner Art grossartigste Beispiel dessen, wie Strauss ein einfaches Thema harmonisch sowohl als auch rhythmisch gestaltet, um einer Idee Ausdruck zu geben, ist im Zarathustra vielleicht der Abschnitt von **Z.** der Wissenschaft. Um zu zeigen, was er da alles hineingeheimnisst hat, bringe ich das Nötige aus der unübertrefflichen Merian'schen Analyse bei. Der Mensch sucht dem Welträtsel mit dem Verstande beizukommen, er versucht es mit der den Gegenstand zwischen Für und Wider hin- und her-werfenden Forschung, mit der Systeme bauenden Wissenschaft. Natürlich wählt Strauss zur Schilderung tiefgründiger Gelehrsamkeit die

Digitized by Google

gelehrteste musikalische Form, die Fuge. Der erste Takt bringt das Naturthema in C-dur, der zweite eine Art Umkehrung in H-moll, den beiden Tonarten des Grund-Gegensatzes; im dritten Takt werden beide als Einheit betrachtet und in verkleinertem Massstabe nachgeahmt, das rhythmisch Ungleiche wird gleich gemacht; im vierten Takt folgt eine Vergrösserung; und so wird auf die denkbar umständlichste Weise die Dominante G erreicht: ein Bild grübelnder Gelehrsamkeit. Es ist eine vielleicht nicht unbeabsichtigte musikalische Merkwürdigkeit, dass auf die Art in dem Fugenthema sämtliche Töne der Skala enthalten sind. Damit noch nicht genug. Die Durchführung der vierstimmigen Fuge geht nun so vor sich, dass die Beantwortung des Themas regelmässig eine Quinte höher geschieht, dass also das Thema in seinen Einsätzen im Quintenzirkel aufsteigt. Plötzlich setzen Celli und Bässe unisono ein mit dem Fugenthema in doppelter Vergrösserung und auf die Stufe der H-Tonart versetzt: zwischen dem letzten regelmässigen Einsatz des Fugenthemas in A und diesem Einsatz des vergrösserten Themas in H klafft eine Lücke im Quintenzirkel durch das Fehlen der E-Tonart, die Entwicklung ist unterbrochen. So ist in der Fugenarbeit das Motiv des Welträtsels hin- und her-gewendet, von allen Seiten aufs gründlichste beleuchtet, nicht nur die Natur ist durchforscht, sondern auch die verschiedenen Vorstellungen von der Natur — aber ein regelmässiges wissenschaftliches Gebilde liess sich nicht gestalten: trotz alles heissen Bemühens lässt sich keine Brücke schlagen zwischen der Realität und der Idealität. — Und das alles nur aus dem knappsten Thema, dem Naturthema, herausgeholt — in wenig Takten welch eine Fülle; in der Einheit welch eine Mannigfaltigkeit! Natürlich auch harmonische und rhythmische Ungeheuerlichkeiten! Wenn ich recht berichtet bin, so hat ein Kritiker von dieser Stelle witzig gesagt, sie höre sich an, wie wenn man sich mitten auf das Klavier setzte. Schon recht — als absolute Musik! Aber im Dienste der Idee: ich weiss nicht, wie es kommt, ich habe immer bewundert, wie schön das noch klingt: man hört die schleichende Musik und sieht die matte Lampe der Studierstube. — Doch, los davon!

Eine harmonisch und namentlich rhythmisch in ganz anderer Art unerhörte, ja ungeheuerliche Stelle ist: der Genesende, der allgemein als grossartigster Durchführungssatz — kühnste Motivkombination in staunenswerter Kontrapunktik — als Meisterstück polyphoner Arbeit gerühmt wird. Sehr begreiflich: wir wissen ja, es handelt sich um nichts mehr und nichts weniger als eine völlige Erneuerung des alten Adam, um das himmelstürmende Unterfangen der Umwertung aller Werte. Der eigentliche Wendepunkt ist die lange Generalpause. Vor der Generalpause wird alles begraben unter den zusammensinkenden betäubenden chromatischen Triolen — Naturthema mit Umkehrung, wie es die Fuge geformt — und durch das darauf

Digitized by Google

sich übermenschlich aufreckende Naturthema; nach der Generalpause ersteht alles wieder, sich allmählich sammelnd zu einem unerhört genialen, alles in seinem Adleraufstiege mit fortreissenden Aufschwung. Wieder ist es Merian, der den Nagel auf den Kopf trifft, indem er darauf aufmerksam macht, dass hier alles in Auflösung begriffen zu sein scheint: Tonart und vor allem Rhythmus. Sehnsuchtsmotiv und Ekelmotiv, die vorher abwechselungsweise aufgetreten sind, verschmelzen nun gar in eine einheitliche, in die Höhe führende Figur: chromatisch, tonartlos. Und nun beginnt obenein noch überall eine chaotische Auflösung des Rhythmus, wie sie einzig in ihrer Art ist, und die geradezu Nietzsche's Worte illustriert:

> Ich sage euch, man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.

Im Rhythmus, der aus der schweren Vierteiligkeit eines Marschschrittes in die leicht beschwingte Dreiteiligkeit des Tanzschrittes übergeht, vollzieht sich, wie eine sehr schwere Krisis, die Hauptumwandlung. Es ist wie eine Verwandlung bei offener Scene: schwere Kulissen versinken, das Gewölk entschwebt, es wird hell: ein taufrischer Morgen, Lämmerwölkchen am blauen Himmel, der Tag des Lebens beginnt. Dass hier mehr noch als mit den Themen mit dem Rhythmus gearbeitet ist, zeigen gerade die Übergangstakte zum Tanzlied: die leichten Triller-Flöckchen stehen noch im $^4/_4$-Takt über dem schon im $^3/_4$-Takte zum Tanzliede sich gestaltenden Naturthema. Ich deutete sie als die letzten Reste des schweren Gewölkes, als entschwindende leichte Lämmerwölkchen. Fasst man den Sinn nicht, so erscheint es als launenhafte Zumutung, wenn die beiden Rhythmen nebeneinander hergehen: aber welch tiefer Sinn steckt dahinter! Ja, wenn es sich um dergleichen handelt, lassen wir uns viel gefallen: wo ungeheure Dinge auf dem Spiele stehen, nehmen wir auch Ungeheuerlichkeiten mit in den Kauf. Und gerade so — wie wunderschön!

Die dritte Stelle, an die ich als Meisterstück thematischer Arbeit dachte, ist der Riesenstrom des Tanzliedes, der alle früheren Themen in sich aufnimmt, d. h. alle durchlebten Stimmungen mit sich weg führt. Alles wirbelt in die Runde — ich mache z. B. aufmerksam auf die taumelnden Rhythmen der Violoncelli und Kontrabässe vor der Einsatznummer 32 der Partitur — so dass man der einzelnen Themen und noch weniger ihrer harmonischen und rhythmischen Umwandlungen sich kaum mehr bewusst wird. Als besonders auffällig tauchen aus dem Strudel zwei Stellen auf: selbst das Hinterweltler-Thema wiegt sich im Walzertakt (Merian), und das Sehnsuchts-Thema, das sonst mit sich in die Höhe riss, wird hier aus seiner Tonart H in die Tonart des Natur-Themas C hinübergerissen, wie wenn nunmehr die Sehnsucht, so wie die Natur, sich selbst genügte. Diese breiteste Steigerung zur Sättigung der Sehnsucht in der Natur wirkt

Digitized by Google

wie ein dionysischer Lebenshymnus, ein nicht zu bändigender Jubelreigen, ein dithyrambischer Taumel. Eine unaufhaltsame Flut, hingleitend in einer Art Schwindel, unbewusst, bis sie wild aufschäumend gegen irgend eine Gebirgsmauer aufläuft: der Tanz durch das Leben bis an das selige End'!

Die letzte Stelle ausserordentlicher thematischer Verarbeitung ist der vielbesprochene Schluss des Zarathustra. Wie ich oben dem Inhalt nach ihn deuten musste als die letzte Antwort auf die Frage des Welträtsels, so will ich hier der Form nach ihn zu einer auch abschliessenden Bemerkung verwerten. Der Zarathustra ist (Merian) deshalb eines der kühnsten Werke des neuen Stiles, weil man im Verlaufe auf harmonische Gebilde geführt wird, die aller bisherigen Regeln spotten. Durch thematische Verarbeitung ergibt sich am Schluss sogar eine äusserst waghalsige Stelle, nämlich die Nebeneinanderstellung der so weit von einander entlegenen H- und C-Harmonien in Sehnsuchts- und Natur-Thema; nicht aus Laune oder Originalitätssucht, sondern aus innerer, schlichter Notwendigkeit. Klatte sagt treffend: um seiner Idee bestimmtesten und deutlichsten Ausdruck zu geben, ist Strauss auch vor der harmonischen Kühnheit dieses Schlusses nicht zurückgeschreckt; er verfolgt damit sein poetisches Programm auch musikalisch bis in seine letzten Konsequenzen. Ja — und wie dieser merkwürdigste Schluss, so sind alle früheren Wunderlichkeiten im Zarathustra so natürlich aus dem Stoffe herausgewachsen, dass sie sozusagen als ganz selbstverständlich erscheinen (Merian). Der thematische und harmonische Aufbau des Ganzen geht streng aus der Logik des Gedankens hervor; die grössten Kühnheiten entspringen nicht der Laune des Komponisten, sondern sind in des Wortes voller Bedeutung künstlerischer Zwang. So entspringt auch der Schluss vollständig dem Sinne der Tondichtung und darum ist er an seinem Platze. Nachstümpern zum Zwecke gewöhnlicher Effekthascherei darf man das, was Strauss gewagt hat, allerdings nicht.

Ist ein Kunstwerk ein bedeutungsvoller und schön gegliederter Organismus, so ist der Zarathustra in viel höherem Masse ein Kunstwerk als das Heldenleben, auch nach der musikalischen Entwicklung: dort die Gliederung mehr organisch, von innen, mit Notwendigkeit; hier mehr unorganisch, von aussen, aus Zweckmässigkeit. Ich greife nunmehr aus dem
H. Heldenleben wieder besonders auffällige Stellen als Beispiele heraus. Da ist zunächst die wechselvolle Episode, wie der Held und des Helden Gefährtin sich einander annähern. Des Helden Gefährtin ist anmutig, aber spröde, eine eigenartige Erscheinung von viel Liebreiz und Launenhaftigkeit, die bald anlockt, bald zurückweist, bald neckt, bald schmollt. Rösch macht die feine Bemerkung, dass, wie sie sich auch gebärdet, zart und liebenswürdig, innig und gefühlvoll, heuchlerisch-schmachtend, lustig-launig, ja heftig-zornig, der Held zuerst jeder Laune haltlos nachgibt, bis er schliesslich

Digitized by Google

einen festen Standpunkt gewinnt. Darin hat man eine Entwicklung, eine thematische Umbildung zu sehen, aber wohl nur noch bei ihm, bei ihr doch kaum mehr. Sind da, wenigstens für eine musikalische Schilderung, die Gegensätze nicht zu nahe aneinander gerückt, sind die Wechsel nicht zu zahlreich, ist nicht zu genau spezialisiert? Für die Idee mögen ja die aparten Harmonieen und Rhythmen zweckdienlich sein, aber ist die Idee noch musikalisch! Laune ist keine Stimmung: musikalisch echtes Gefühlsleben pulsiert erst wieder in der Liebesscene!

Nicht des Helden Gefährtin ist eine Probe Strauss'scher thematischer Arbeit, wohl aber des Helden Widersacher und — der eigentliche Durchführungsteil — des Helden Walstatt, wo es sich wirklich um eine sinn volle, mit vollendeter Meisterschaft ausgeführte kontrapunktische Verarbeitung der Themen handelt (Klatte). Die Widersacher sind mit rücksichtsloser Realistik gezeichnet, um so schärfer, als, wie Grunsky treffend bemerkt, auch sie wieder voraussetzungslos, nicht aus der Brust des Helden stammend, gezeichnet sind. Die Themen der dem Helden gänzlich unebenbürtigen Widersacher, der Vielen, Allzuvielen, denen es nicht nur an Kraft gebricht, selbst gross zu sein, sondern auch an Fähigkeit, Grosses zu begreifen, sind in Harmonie, Rhythmus und Klangfarbe grinsende Tongestalten (Rösch). Die minderwertigen Widersacher schüttelt der Held zunächst noch ab. Bis hierher, Abschnitt II, geht es verhältnismässig noch harmlos zu; und es ist überaus ergötzlich wahrzunehmen, wie ein witziger Künstler sich über die saubere Gesellschaft lustig macht. Aber die Themen bilden sich um: das erbärmliche Gezeter der Mäkler und Nörgler wächst zum Kriegsgeschrei an. In Abschnitt IV, des Helden Walstatt, ist (Rösch) der Gegner musikalisch durch eine notengetreue Vergrösserung des ersten Themas der Widersacher gezeichnet. Und nun beginnt die Kampfscene, eines der glänzendsten Bilder dieser Art; nach Rösch ein trotz Berlioz in der Geschichte des musikalischen Naturalismus einzig dastehendes Tongemälde, von verblüffender souveräner Beherrschung aller technischen Ausdrucksmittel. Es geht wüst genug zu: das ist, wie ein Kritiker schreibt, kein kunstgemässes Schaufechten mit eleganter Klinge, sondern eine Schlacht auf Tod und Leben; eine blutrünstige Polyphonie, wobei die Stimmen in scharfen Dissonanzen sich reibend und schneidend einander Schrunden und Wunden reissen, gleich meisterhaft in der Mache, wie genial in der Erfindung. — Aber im wildesten Waffenlärm und Wirrsal der Schlacht leuchtet dem Helden immer wieder das Bild seiner liebenden Gefährtin voran wie ein begeisterndes Panier (Rösch). Der ehern dröhnende, massig wuchtige Kampf endet krachend in einem Orgelpunkt auf G: den Helden erfasst unerhörter Ingrimm; der Zuhörer wird mit einem reichen Dissonanzen-Segen rücksichtslos mit einander

Digitized by Google

kämpfender Harmonieen bedacht. Der Held siegt, der Kampf ist überstanden. Und, trotz der vielen Disharmonieen im Einzelnen, im Ganzen wie harmonisch! Des Helden Walstatt ist der einzige wahrhaft imponierende Durchführungsteil im Heldenleben.

Zur Zeichnung nun noch die Farbe! Wie die alten Meister mehr durch Form wirkten, so wirken, seit der letzte Beethoven und Wagner die Form durchbrachen, die neuen Meister mehr durch Farbe. Strauss hat es selbst einmal ausgesprochen, dass das, was ihn wesentlich interessiert,
3. das Farbenbild ist. Und hier, in der Farbengebung, in der Instrumentation herrscht Strauss als souveräner Fürst. Seinen weltweiten Stoffen entsprechend handhabt er eine gewaltige Farbenpalette, die das ganze Sonnenspektrum umfasst. Seine Ton-Malerei gibt seinem Orchester den für Strauss charakteristischen farbensatten, saftigen Klang. Im Zarathustra wie im Heldenleben, als den reifsten Blüten seiner Kunst, findet man zwar alle technischen Ausdrucksmittel in ausgedehntestem Masse wieder: Harmonie und Rhythmus, Melodie, höchst entwickelte Kunst der musikalischen Arbeit bis zu verwickeltster Kontrapunktik, aber ganz besonders eine eminent charakteristische Verwendung der instrumentalen Farben, geradezu zauberhafte Orchesterfarben.

Z. Aus dem Zarathustra wähle ich als Beispiele zwei Stellen aus von ausserordentlicher Farbenpracht, d. h. also unnachahmlich glänzend instrumentiert, die zueinander in einem gewissen Gegensatz stehen: die eine imponiert durch ungewöhnliche Einfachheit, die andere durch ungewöhnliche Kompliziertheit. — Zuerst die die strahlende Pracht der Natur wiederspiegelnde Einleitung von geradezu beispielloser Einfachheit und Grossartigkeit zugleich. In den erschütternden Klängen der lapidaren Einleitungstakte (volles Orchester und Orgelwerk) erhebt sich die Strauss'sche Kunst zu fast schwindelnder Grösse. Mir ist in der ganzen Musikliteratur nur noch ein Gemälde von ähnlicher überwältigender Macht der Farbengebung d. i. Instrumentation bekannt: das jüngste Gericht in Berlioz' Requiem, das mit einem ungleich grösseren Aufwand (Chor und 5 Orchester) gemalt ist. Im Vergleich damit besonders erscheint die Strauss'sche Einleitung zum Zarathustra von seltener Einfachheit und Erhabenheit. Aus einem ungewiss zitternden Grundton, wie aus dem Nichts, steigt empor das Naturthema, das sich zu einer grossartigen Kadenz von elementarer Gewalt in kolossalem Orchesterglanz mit mächtigem Orgelrauschen ausbreitet. Beim Anhören überläuft einen immer wieder ein Schauer: das ist einfach und gross, so wie die Natur. — Die andere Stelle ist der Übergang von der Wissenschaft zu dem Genesenden. Was Strauss da an charakteristischen Instrumentalfarben des modernen Orchesters aufgeboten hat, dürfte einzig in seiner Art sein. Siebenfach geteilte Violinen in den höchsten Lagen,

Digitized by Google

dreifach geteilte Bratschen und Violoncelli, Violinen und Celli mit springendem Bogen, Bratschen tremolierend wirken schleierartig durchsichtig, wie in zitternden Lichtglanz gehüllt; es flimmert hell wie eine lichte Vision und zerflattert wie eine trügerische Fata Morgana: der Hörer wähnt, sich in den luftigen Regionen des Lichtes nach zart schwebenden Rhythmen im Tanze zu schwingen.

Wenn auch diese beiden Beispiele genügen müssen, so kann ich doch nicht unterlassen, noch auf zwei Einzelheiten aufmerksam zu machen. Das eine ist: Strauss hat in der Riesenpolyphonie seines Kolossalorchesters gelegentlich eine meines Wissens neue Art der Melodieführung versucht. Die Melodie wird nicht von nur einem Instrument und in voller Besetzung geführt, sondern immer nur von je einem Teile; der andere Teil führt seinerseits ein anderes Thema. So werden z. B. in der Andachts-Scene die Themen über die Streicher-Gruppe folgendermassen verteilt: bei Einsatznummer 2 der Partitur wird das eine Thema geführt von Violine 1, 1. bis 3. Pult; Bratsche 1. Pult; Violoncello 1. Pult, während Violine 2, 1. bis 3. Pult; Bratsche, 2. bis 4. Pult und Violoncello 3. und 4. Pult ein anderes Thema führen usw. Diese Ausbreitung verschiedener Melodieen über verschiedene Oktaven dient natürlich auf ganz eigenartige Weise der Klangwirkung, dem Farbenbild. Es zeigt sich auch dabei, wie liebevoll und feinfühlig auch der dynamische Effekt erwogen und berechnet ist. Auch die instrumentelle Dynamik steht im Zarathustra überall auf logischen Gründen. — Das andere ist: um seinem Gemälde die höchsten Lichter aufzusetzen, verwendet Strauss in der ersten Hälfte des Zarathustra die Orgel (Anfang mit Andachtsscene und Schluss — Peripetie, wie ihn Merian deutet), in der zweiten eine Glocke (Nachtwandlerlied). Die Orgel gibt durch ihre spezielle Klangfarbe der ersten Hälfte religiösen Charakter: Bewertung des Lebens nach dem Jenseits; die Glocke gibt alles überdröhnend und niederschmetternd der zweiten Hälfte Realitätscharakter: Bewertung des Lebens nach dem Diesseits.

Auch das Heldenleben ist glänzend instrumentiert; die in der Partitur H. angegebene Besetzung des Orchesters ist fast dieselbe wie im Zarathustra, ja in den Blechbläsern ist das Heldenleben dem Zarathustra noch überlegen. Mit Recht kann man also auch dem Heldenleben einen ausserordentlichen orchestralen Aufwand nachsagen; und doch interessiert hier in der Instrumentation, in den Orchesterfarben etwas ganz anderes als dort. Der Partitur fehlen jene alles niederschmetternden Wirkungen, wie wir sie vom Anfange des Zarathustra her kennen; dafür bietet sie eine in ihrer Art einzige Wirkung: eine Kuriosität, ein non plus ultra von Kakophonie. Im Zarathustra ist auch nicht alles eitel Wohlklang, aber mit den Missklängen des Heldenleben kann weder er noch so leicht ein anderes

Digitized by Google

Musikstück sich messen. War im Heldenleben schon des Helden Gefährtin nach Harmonie und Rhythmus merkwürdig, so sind nach Harmonie und Rhythmus und ganz besonders nach Instrumentalfarbe das weitaus Merkwürdigste die Widersacher. Die Widersacher werden mit ungeheuer realistischer, schonungsloser Schärfe von scharf und spitzig, dazwischen auch kreischend und schnarrend klingenden Holzbläsern gezeichnet. Die Holzbläser, und nachher im Kampf auch die Blechbläser, sind überhaupt im Heldenleben mit geradezu beispielloser Kühnheit und Virtuosität behandelt. Man glaubt die einzelnen Instrumente fast reden zu hören: die Flöte keift, das Piccolo wirft sarkastische Bemerkungen ein, ja die Tenor- und Bass-Tuba brummen mürrisch geradezu die Worte: Na, was soll das?! Stumpfsinn und Missgunst in möglichst harten und grellen Farben musikalisch zu malen, also Hässlichkeit mit harmonischen Mitteln der Musik zu malen, ist gewiss ein äusserst interessanter und gewagter Versuch. Macht man sich klar, dass, wie alle Karikatur Übertreibung ist, so auch hier der Zweck nur durch entsprechende Übertreibung zu erzielen war, so wird man die Stelle als geistreich anerkennen und sich gern gefallen lassen. — Dies eine Beispiel muss genügen, aber es sei besonders wiederholt, dass das ganze Heldenleben nicht zum letzten durch die Farbenpracht der Instrumentation besticht. —

1. Ich denke, der Vergleich zwischen Zarathustra und Heldenleben ist nicht zwecklos gewesen, sondern hat überall und immer das klare Resultat ergeben, dass nach Tiefe des Inhalts und der musikalischen Form der Zarathustra dem Heldenleben überlegen ist. Viele Berge ragen, aber nur wenige Gipfel überragen das Wolkenmeer, ewig sonnig, unnahbar und einsam. Was den Zarathustra so überragend gross macht, ist, dass er auf den Quadern einer Weltanschauung aufgebaut ist: ein cyklopisches Werk. Im Zwange der poetischen Idee sind die thematischen Bausteine zu einem Riesenbau aufgetürmt. Man steht auf einem Gipfel der Vollendung in den sonnenumglänzten Regionen klarer Höheneinsamkeit. Der Übermensch, der Freieste aller Freien, blickt aus weiter Höhe hernieder (Hahn) auf den heutigen, ganz im Banne des Anerzogenen liegenden Menschen: er steht ausserhalb aller herkömmlichen Moralbegriffe und wandelt jenseits von Gut und Böse; er sagt wieder Ja! zu diesem Leben und dieser Welt, (Merian) er weiss nichts mehr von Weltschmerz und Schwäche, sondern hat Wille zur Macht, zu selbstherrlicher Rücksichtslosigkeit. Mag man Nietzsche's Antwort auf die Frage des Welträtsels zustimmen oder nicht, man steht hier wieder einmal gegenüber einem jener ganz Grossen, die hinwegheben über alle Gewöhnlichkeiten des Alltagsgetriebes. Treffend äusserte sich ein Kritiker unter dem Eindruck der Erstaufführung: Ich

Digitized by Google

stehe nicht an, den Zarathustra als die Vollendung der Idee der symphonischen Dichtung hinzustellen; ich halte das Werk für einen Markstein auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik, der hinausragen wird über alles, was unsere Zeit hervorgebracht hat.

Und sein Verfasser, der grösste unter den zeitgenössischen Komponisten, 2.
Richard Strauss, ist — in gewissem Sinne — eine tragische Persönlichkeit. Eine neunte Symphonie sei der letzten Werke eines, aber nicht eines der ersten! Strauss schrieb in jungen Jahren den Zarathustra — einmal und nicht wieder! Er mochte und möchte so gern seine Kraft wieder und wieder dem Höchsten zuwenden. Schafft ihm ein neues grosses Problem, grösser als den Zarathustra: er wird es meistern! Wie aber soll eine Generation überbieten, was Generationen gezeitigt haben? Eine Unmöglichkeit! — Das Faust-Problem ist zwar alt und ewig neu, aber neue Lösungen vollziehen sich aus sich selbst, ohne bewusstes Zutun nur in grossen Weltgeschichtsperioden. Das, was in unserer Zeit uns modernen Menschen Freuden und Leiden schafft, haben Nietzsche und Strauss zu unvergänglichen Gebilden gestaltet; die Menschheit, auch ihre Grossen, müssen wieder warten! Strauss' Schaffen ist, seit er den Zarathustra vollendet hat, in diesem Sinne lahmgelegt, eingeschränkt. Vielleicht, indem er die Überzeugung gewinnt, dass es nicht an ihm ist, nicht noch Grösseres zu können — er hat das Grösste gekonnt, er kann genug — kehrt er zum Menschen zurück und gestaltet nun nicht mehr übermenschliche Kolossalwerke, sondern nunmehr rein menschliche Kunstwerke, als weiser Meister reif und formschön. Statt dessen gewahren wir zunächst noch mit einer gewissen Unruhe, wie Strauss sein überlegenes Können in den Dienst immer unzulänglicherer Stoffe stellt. Auf die Geschichte der Menschheit (Zarathustra) folgte die Geschichte eines grossen Mannes (Heldenleben) und neuerdings die Geschichte einer Familie (Symphonia domestica). Wenn es auch bisher kaum möglich ist, diesem jüngsten extrem genialen und virtuosen Werk gegenüber in die nötige Distanz zu kommen, so scheinen doch, die Symphonia domestica betreffend, zwei Resultate bis zu einem gewissen Grade schon jetzt klar zu sein. Einmal: der Vorwurf steht mit der Ausführung in keinem Verhältnis: die Steigerungen sind zu massiv und auf die Spitze getrieben. Und dann: wo ist in dem strudelnden Strome noch ein Halt? geht nicht in einem wogenden Meer von Farben die Form mehr und mehr unter? Wohl hat die Farbe für die Charakterisierung viel zu bedeuten. Es ist kein Zufall, wenn im Zarathustra im Genesenden eine Stelle nicht nur Rhythmus, sondern auch Tonart aus Beethoven's dionysischer A-dur Symphonie annimmt, oder wenn die moderne Eroica, das Heldenleben, auch in der heroischen Tonart Es-dur steht. Aber ist nicht wie in der Natur, so in der Kunst das Bestimmendere die Form? Formlose Farben

Digitized by Google

sind kein Gemälde. Die Kunst verliere nicht oder schaffe sich neu die zusammenhaltende Form! Vortrefflich wurde vor kurzem in dieser Zeitschrift geschrieben: „Mich dünkt, Frau Musika ist nicht frei. Ein unmelodisch, aufgeblasen Ding stolziert sie pfauenstolz im Reifrock einher, und kann doch kaum atmen: der Panzer der Berlioz-Strauss'schen Kompositionstechnik und der schwere Glast der Bayreuther Seide drücken ihr Brust und Herz zusammen." — Die Meinung, dass Strauss' Symphonia domestica eine Anbahnung eines Rückwärtsstrebens aus der Sackgasse sei, kann ich zwar nicht teilen: die Symphonia domestica ist verhältnismässig mindestens ebenso kompliziert wie das Heldenleben und der Zarathustra, und bietet nach Faktur und Färbung eher gesteigerte Kompositions- und Instrumentations-Technik. Aber ich bin auch der Ansicht, dass eine Umkehr nur eine historische und ästhetische Notwendigkeit ist. Brecher meint zwar: ein Umspringen in die Reaktion, eine reuige Umkehr haben wir wohl von Strauss, diesem ausgeprägt fortschrittlichen, nicht posiert, sondern wahrhaft modernen, ernsten und leuchtend klaren Künstler nicht zu gewärtigen. — Natürlich nicht! nur keine Umkehr im reaktionären Sinne, im Sinne historischer Formen, sondern in dem Sinne, dass unsere neuzeitlichen Mittel verwendet werden zur Darstellung musikalisch tauglicher Stoffe von heute, ja — und in neuen Formen; aber wieder so, dass Form und Inhalt im Gleichmasse stehen. Gleichmass von Inhalt und Form prägt der klassischen Musik ihre ewige Gültigkeit auf. Ist dann noch der Inhalt kerngesund und die Form kristallklar, sei es im tiefsten menschlichen Ernst, sei es in höchster göttlicher Heiterkeit, wie bei Mozart, dem Einzigen, so ist das das labende Ideal, nach welchem unsere Seele lechzt, jetzt mehr denn je: Mozart'sche inhaltsatte Formvollendung, die Weisen der Klassiker

dem Naturgeist
Abgelauschte Lieder sind es,
Die er flüstert in das erste
Träumen eines schönen Kindes,
Die er spielt auf Mondstrahlsaiten
Ob dem Abgrund ausgespannten,
Deren Rhythmen in der Erdnacht
Starren zu Kristallenkanten.

Ist nicht so etwas wie die Priester-Chöre in der Zauberflöte am Ende doch der Weisheit letzter Schluss! — So paradox es scheint, so richtig ist es, dass wegen Gleichmass von Form und Inhalt gerade der Zarathustra klassisch ist, ein Kunstwerk (Brecher), in dem höchste Kompliziertheit und lapidare Einfachheit Eins zu sein scheinen. — Ja, aber:

Wer hier hinab will,
wie schnell
schluckt den die Tiefe!

Digitized by Google

— Aber du, Zarathustra,
liebst den Abgrund noch,
tust der Tanne es gleich? —
die schlägt Wurzeln, wo
der Fels selbst schaudernd
zur Tiefe blickt, —
die zögert an Abgründen,
wo alles rings
hinunter will:
zwischen der Ungeduld
wilden Gerölls, stürzenden Bachs
geduldig duldend, hart, schweigsam
einsam . . .
Einsam!
Wer wagte es auch,
hier Gast zu sein,
dir Gast zu sein? . . .

Wenn Strauss mit Nietzsche das Leben bejaht, so gebe er dem Lebenden sein Recht! Er sang uns schon manch' lebenssattes Lied; er schaffe uns noch, was uns das Leben verschönt! eingedenk der Vorrede Zarathustra's:

Eines Morgens stand Zarathustra mit der Morgenröte auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also:

Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest! — Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken.

Segne den Becher, welcher überfliessen will, dass das Wasser golden aus ihm fliesse und überall hin den Abglanz deiner Wonne trage!



Digitized by Google

DIE „SYMPHONIA DOMESTICA“

von Wilhelm Klatte-Berlin

Als das jüngste grosse Orchesterwerk von Richard Strauss zu Anfang des verflossenen Jahres in Amerika zum ersten Male erklungen war, da konnte man in Konzertberichten und Zeitungsnotizen die schnurrigsten Fabeleien darüber lesen, was der Komponist mit dieser Musik alles habe „schildern“ wollen. Die Erwartungen, mit denen man der deutschen Erstaufführung des Werkes auf der Tonkünstlerversammlung zu Frankfurt a. M. entgegensah, mussten dadurch wesentlich beeinflusst werden, und in der Tat konnte aus den Gesprächen der zum Musikfest Pilgernden geschlossen werden, dass man auf sonderbare Dinge gefasst war.

Es musste danach auffallen, dass in den Publikationen zu den Frankfurter Festkonzerten nur einige ganz kurze Überschriften zu den Hauptabschnitten der Symphonia angegeben waren mit dem ausdrücklichen Bemerken, der Komponist lehne jedes weitere Programm ab. Diese Bemerkung rief nun wieder die umgekehrte Wirkung hervor, sie liess manchen zu dem Schluss gelangen, Strauss „lenke ein“, er suche sich wieder mehr „der absoluten Musik zu nähern“.

Hüben wie drüben dürfte man daneben spekuliert haben; die Leute, die unter Programmmusik nur in Tönen dargestellte Räubergeschichten verstehen können, haben die „Symphonia domestica“ ebenso unter einem schiefen Gesichtswinkel betrachtet, wie jene Puritaner, die gern schamhaft das Gesicht von dem ominösen „Programm“ wegwenden und die „reine Musik“, die „Musik an sich“ mit der Seele suchen. Ein „gegeigtes und geblasenes Bilderbuch“ hat Strauss mit keinem seiner symphonischen Werke geboten, noch bieten wollen; etwas von der Musik zu verlangen, was sie nicht leisten kann, ist ihm nirgends beigefallen. Wo er aber andrerseits programmatische Hinweise gibt, da haben sie auch ihren ganz bestimmten Zweck zu erfüllen, da bilden sie ein vom Kunstwerk Untrennbares, das nicht ad libitum beachtet oder ignoriert werden kann. Nur sollte diese Forderung, programmatische Beifügungen gebührend zu respektieren, nicht gleichgesetzt werden mit dem Verlangen, man müsse sich bei der Musik

Digitized by Google

München, den 26. Mai 1885.
Herzogspitalstraße 11/3.

Hochverehrtester Herr von Bülow!

Durch Ihren gütigen Vorschlag wurde mir heute die denkbar freudigste Überraschung zu Theil. Dieselbe ließ mich nämlich hoffen, daß ich, wenn Sie, hochverehrtester Meister, mir Ihre gütige Protektion nicht versagen würden, Aussicht hätte, für die Zeit vom ersten Oktober bis fünfzehnten April in soweit gewissermaßen in die erledigte Stelle des Herrn Professor Mannstädt einzurücken, daß ich die Leitung des Meininger Gesangvereins übernehmen, ja vielleicht hie und da sogar [illegible] mit der großherzoglichen Hofkapelle halten dürfte. Da mir ferner noch keine praktische Erfahrung zur Seite steht, wäre das Glück, in dieser Stellung meine Dirigententhätigkeit zu beginnen, ein so großes, daß ich es noch kaum zu hoffen wage. Von welch unvergänglichem Werthe es aber für meine musikalische Bildung wäre, daß ich durch die Anwesenheit in allen von Ihnen geleiteten Proben Ihre Auffassung unserer herrlichen Meisterwerke aufs genaueste studiren könnte, das vermag ich nicht zu sagen. Ich würde es kaum wagen, an Sie, hochverehrtester Meister, dem ich schon so viel verdanke, mit einem neuen Ansuchen heranzutreten, wenn Ihr Vorschlag mich nicht dazu ermuntert hätte. Ihre Aufforderung aber und der Gedanke an Ihre außerordentliche Liebenswürdigkeit gibt mir den Muth, Sie aufs herzlichste zu bitten, daß Sie mir diese für mich gerade als Componist so werthvolle, ideale Stelle zukommen lassen möchten. Ich würde natürlich bedingungslos auf alle Ihre Anordnungen eingehen. Mein höchstes Streben würde dahin zielen, den Platz, auf den mich Ihre Güte gestellt, soweit es in meinen Kräften steht, zu Ihrer vollständigsten Zufriedenheit auszufüllen und das, was mir an Erfahrung fehlt, durch den größten Fleiß zu ersetzen. Indem ich Sie, hochverehrtester Herr von Bülow, im Falle der freundlichen Erfüllung meiner großen Bitte, im Voraus meiner und meines Vaters ewiger Dankbarkeit versichere, verbleibe ich mit dem Ausdruck

der ausgezeichnetsten Hochachtung

Ihr tief ergebener
Richard Strauss.

EIN BRIEF RICHARD STRAUSS'
AN HANS VON BÜLOW

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Lebhaft bewegt

Heldenleben. op. 40.

Richard Strauss



Digitized by Google



Begonnen am 2. August 1898

Digitized by Google

DIE ERSTE SEITE DER ORIGINALPARTITUR DES „HELDENLEBEN“

Digitized by Google



MACBETH VON WILHELM VON KAULBACH

Digitized by Google

Digitized by Google



DON JUAN VON ADOLPH VON MENZEL

Digitized by Google

Digitized by Google





IV. 8

TILL EULENSPIEGEL

Digitized by Google

Digitized by Google

„etwas denken“. Nicht an das Denken wendet sich die Tonsprache, sondern an das Empfinden und an die Phantasie. Der produktiven Phantasie einen Wegweiser zu geben, in welcher Richtung sie sich zu bewegen, welche Winkel ihres unermesslichen Reiches sie aufzusuchen habe, das ist die Aufgabe des Programms. Es will die Seele nicht auf Schritt und Tritt am Gängelband führen, sondern der inneren Anschauung nur einen bestimmten Weckruf geben. Und daher erwächst dem Hörer auch nicht die Aufgabe, mit heissem Bemühen im Geiste zusammenzuklauben, was sich im Programm alles verzeichnet findet, sondern seine lebendig gewordene Phantasie erblickt viel mehr, als jenes mit Worten fixiert. Bilder und Gestalten tauchen auf, bald leise nur umrissen, bald plastisch greifbar; sie wiegen sich auf einer Wolke von klanglichem Duft, sie weilen, verfliegen und werden durch andere abgelöst. Und was alle zusammenfasst und als eine Welt erscheinen lässt, das ist die musikalische Stimmung, der alle entsteigen und die alle umhüllt.

Die musikalische Stimmung der „Symphonia domestica“ hat sich aus der im Titel angedeuteten poetischen Grundidee ergeben, und die künstlerische Form, in der sie ausgesponnen wird, ist naturgemäss durch jene Idee bedingt. Versteht sich: genau so weit bedingt, als nicht rein technische Rücksichten bei der Gestaltung den Vorrang behaupten. Dass die Hauptgedanken eines Musikwerkes scharf umrissen seien und dass sie klar eingeführt werden, ist eine kunsttechnische Forderung. Der Komponist der „Symphonia domestica“ kommt in dem Einleitungsteile seiner Tondichtung dieser Forderung auf das Sorgfältigste nach, ohne dabei zu versäumen, gleichzeitig der Verwirklichung seiner poetischen Absichten den Boden zu bereiten. Es sind drei Gestalten, die seine „häusliche Welt“ beleben: Elternpaar und Kind. Ihnen entsprechen drei Hauptthemen, oder besser Themengruppen, denn Mann und Frau sind nicht durch je ein einziges Thema gekennzeichnet, sondern durch Komplexe von Themen, die gewissermassen die verschiedenen Seiten ihres Wesens widerspiegeln. Nur das Kind erhält ein einfaches Thema; es trägt noch kein Mannigfaltiges in seinem Charakter.

Zunächst werden die Themen des Mannes aufgestellt. Ohne alle Begleitung beginnen die Violoncelli:



Das erste Horn und die vier Fagotte finden sich allmählich dazu, und alle sechs Instrumente halten auf dem Akkord b d g, der die dunkle Grundfarbe

Digitized by Google

abgibt, von der sich, unmittelbar an die ersten vier Takte anschliessend, das der Oboe zugeteilte „träumerische" Thema (2) abhebt:

2.



Das Sforzato, das diesen Gedanken abschliesst, ist gleichzeitig Anfang eines kurzen, zwei und einen halben Takt umfassenden Zwischengedankens von unwirschem Charakter; er wird von einer A-Klarinette, zwei B-Klarinetten und der Bassklarinette gebracht und trägt die Bezeichnung „mürrisch". Dieses Motiv ist weiterhin nur sehr sparsam verwendet; für misslaunige Stimmung ist in dem Stücke kein Raum.

Der Komponist benutzt die erwähnten Zwischentakte, um nach E-dur zu modulieren, in welcher Tonart nun das dritte wichtige Hauptthema erscheint:

3. Viol. (feurig.)



ein Gedanke voll Elan und edlem Feuer. Die mürrischen Einwürfe der Holzbläser, die sich gleich hiernach wieder hören lassen, werden durch einen vergnügten Trompetenjuchzer:

4.



abgeschnitten, dem eine durch zwei Takte frisch aufsteigende Triolenpassage folgt, worauf noch einmal gemächlich Thema 1 in F-dur einsetzt, jedoch mit viermaliger Wiederholung der ersten Notengruppe (c a f). Der sich an diese Figur anschliessende Achtelgang gelangt bis zum Ton h, der ganz unvermittelt als Grundton von H-dur genommen wird, der Tonart, in welcher nun das wichtigste Thema der Frau erscheint:

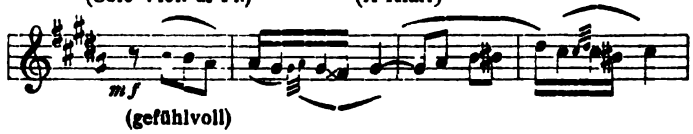
5. (sehr lebhaft)



Digitized by Google

Diesem lebensprühenden, kapriziösen Gedanken, in dessen Weiterführung Piccolotriller, Flatterzungengänge der Flöten und Klarinetten und kleine Harfenläufe hereinkichern, tritt nach zwölf Takten ein weich-melodisches Thema gegenüber:

6. (Solo-Viol. u. Fl.) (A-Klar.)



das jedoch durch das fortissimo („zornig“) hereinplatzende Thema 5 schnell abgeschnitten wird. Man merkt, von seiten des weiblichen Elements wird man sich heftiger Temperamentsaufwallungen zu versehen haben. (Eine an dieser Stelle geschwätzig daherpolternde Passage:

7. (Viol. u. Klar.)



taucht später in wenig veränderter Gestalt als wichtige „Gegenbehauptung“ auf. Siehe Beisp. 16).

In fünfundzwanzig Takten geht es nun nach F-dur und zum ersten Zeitmass zurück. Das erste Thema des Mannes hebt wieder an und zwar in dieser gemütlichen Umformung:

8.

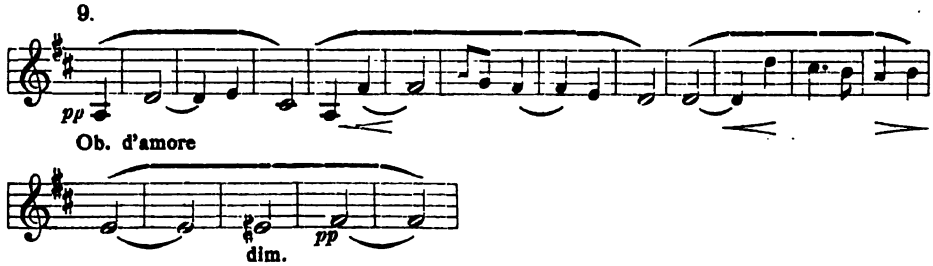


In lockeren Reihen ziehen die Hauptthemen des Mannes und der Frau (1, 3, 5, 6) noch einmal vorüber, als Gipfel einer kurzen Steigerung erscheinen die beiden Themen der Frau (5 und 6) unmittelbar aneinander geknüpft und in F-dur authentisch kadenzierend. Ein sf-Schlag auf a mit daran anschliessendem Tremolo der II. Geigen auf derselben Note stellt die Domiante von D-dur fest, der Tonart, in welcher das Thema des Kindes erscheint. Während jedoch die Themengruppen des Elternpaares ohne Umschweife, gewissermassen als etwas Gegebenes, hingestellt werden, umhüllt das Entstehen des Kindesthemas ein mystischer Schleier. Drei Pulte der zweiten Geigen geben tremolierend ganz leise den d-moll Akkord an. Sehr zart ertönt dazu in der Oboe d'amore das neue Thema, aber in Moll und nur erst andeutungsweise. Dann verschiebt sich die Tonart; über geheimnisvollen Akkorden, abwechselnd in Solo-Violinen und Bratsche

Digitized by Google

einerseits und I. Fagott und Hörnern andererseits erscheinen abgerissen und matt gehaucht die ersten neun Noten des Themas 5 und dann erst erklingt deutlich umrissen das Thema des Kindes:

9.



Die Themengruppe ist damit vollständig; als Koda folgt eine heitere Episode, deren deutliche tonmalerische Züge bei einiger Phantasie nicht falsch auszulegen sind. Die hohen Holzbläser und zwei Trompeten mit Dämpfern schrillen in lauten Trillern ($^6/_4$-Akkord von Fis-dur) auf, vergnügte, übermütige Sprünge der Anfangsnoten von Thema 1 und 5, ein lustiges wirres Durcheinander. Eines Scherzes muss hier auch Erwähnung getan werden: dicht vor dem Abschluss dieses Teiles sinkt plötzlich das heitere fortissimo in kurzem diminuendo zum piano herab, aus dem erst von Klarinetten und gedämpften Trompeten die Figur:



heraustönt, und hierauf als Antwort:



von Oboen und gedämpften Hörnern nebst 3. Posaune.' Nach einer Bemerkung in der Partitur rufen hier „die Tanten: Ganz der Papa!“ und dann „die Onkels: Ganz die Mama!“. Es ist die einzige derartige Einzeichnung, welche die Partitur enthält, und sie als harmlosen Künstlerscherz zu erkennen, hält wirklich nicht schwer. Sie wurde und wird aber mit Vorliebe zitiert als Beleg dafür, was für „tolle Sachen“ in dieser „Symphonia domestica“ vorkommen! —

Zwei kurze Übergangstakte leiten nun nach dem zweiten Hauptteil hin, der die Überschrift „Scherzo“ trägt (D-dur, $^3/_8$). Die Oboe d'amore intoniert das Kindesthema in dieser reizenden Umgestaltung:

Digitized by Google

10.



In fröhlichem Spiel, sonnig und glücklich breiten sich diese zarten Rhythmen aus; bald graziös, bald innig und warm klingen Fragmente aus den Themen von Mann und Frau herein: auch wenn es nicht in den programmatischen Stichworten ausdrücklich angegeben stünde, würde man diese Partie als das bezeichnen, was sie darstellen soll: Kindliches Spiel, Elternglück.

Nach ziemlich breiter Steigerung erreicht dieser Satz seinen Höhepunkt in einem 25 Takte umfassenden Tutti, das Allabreve- und Sechsachtel-Takt kombiniert (das Kindesthema in seinen beiden Gestalten; von No. 10 namentlich die zweite, von der Oboe zuerst gebrachte Stelle stark hervortretend) und in breitem, vollem Strom dahin fliesst. Mit dem dann wieder einsetzenden $^{3}/_{8}$-Takt beginnt der zweite Abschnitt dieses Satzes: Kindchen wird müde, die zärtlich besorgte Mutter (11):

11.



will es zur Ruhe bringen. Baby sträubt sich zuerst (das Kindesmotiv tritt zum erstenmale in der stark verkürzten, trutzigen Form auf, in der es später eine bedeutende Rolle spielt. Siehe Beisp. 15), muss sich aber bald fügen. Wieder folgt eine kleine Episode mit drastischen tonmalerischen Details, in deren Deutung man kaum fehlen kann. Namentlich wer selber solch einen kleinen Schelm im Stübchen weiss, wird vor seinem inneren Auge unwillkürlich eine Zu-Bett-gehe-Szene mit obligater Plantsche-Tragikomödie aufsteigen sehen.

Zwei Klarinetten intonieren nun ein Wiegenlied (g-moll):



unter dem das Kind entschlummert. Sieben Schläge der Uhr klingen leise in die Stille herein.

Digitized by Google

Damit ist der zweite Hauptteil beendigt; es folgt ein vierzig Takte umfassender Zwischensatz von köstlichem Wohlklang; er atmet Stille und Frieden. Zunächst bringen nacheinander Oboe, Flöte und Violine das träumerische Mannesthema (2), dem eine später noch mehrfach verwendete Umkehrung beigesellt ist:

12.



Und dann erklingt es in den Streichern wie eine Bestätigung des Glückes:

13. (sehr ruhig und innig)



worauf in wenigen Takten der dritte Hauptteil (Adagio) erreicht ist. Er gliedert sich ebenfalls in zwei Abschnitte, denen eine Art Koda, ein Überleitungssatz angefügt ist. Der erste Abschnit („Schaffen und Schauen") wird im wesentlichen aus den Themen des Mannes entwickelt, mit dem in edlem Pathos erklingenden Thema 2 zu seinem Höhepunkt geführt und mit dem wundervoll verwendeten Motiv 12 und dem innigen Thema 13, zu dem sich noch der Gedanke:

14.



gesellt, beendigt.

Appassionato tritt darauf in den Violinen das Hauptthema der Frau (5) auf, Thema 6 folgt unmittelbar und beide bleiben zunächst im Vordergrunde. Dann treten die Themen des Mannes hinzu und mit einer mächtigen Steigerung (molto appassionato) wird der Klimax dieses Abschnittes (Fis-dur) erreicht, in dem die Hauptthemen des Mannes und der Frau innig mit einander verschmelzen. Der Titel („Liebesszene") für diese leidenschaftlich bewegte Episode ist leicht zu finden. Nach einem kurzen diminuendo erscheint auch als Abschluss dieser Partie das Thema 13.

Der dann folgende Übergangssatz ist bezeichnet „Träume und Sorgen". Er ist in ganz eigenartigen, dämmerigen Farben gehalten, und die Art, wie die verschiedenen Motive bald verschleiert, bald deutlicher durcheinander huschen, gibt das charakterisierende Wort „Traumeswirren" von selbst an die Hand. Auf wen sich die Sorgen beziehen, ist leicht zu erraten durch den Eintritt des Kindesthemas, dem die zärtliche Melodie 11

Digitized by Google

folgt. Im leisen bispigliando der Harfe und hohen Tremolo der Geigen verschwimmen die Traumbilder, sieben Schläge der Glocke kündigen den Morgen an und der laute Schrei des Kindes (der schon bekannte Triller auf dem Fis-dur-Quartsextakkord in sordinierten Trompeten und Holzbläsern) weckt alles zu munterem Leben.

Der vierte Hauptteil (Finale) des Werkes beginnt. Abermals ergeben sich zwei Abschnitte. „Erwachen und lustiger Streit“ betitelt sich der erste. Die vier Fagotte intonieren ein Fugenthema; es ist das höchst keck sich gebärdende Kinderthema, das hier als „Behauptung“ auftritt:

15.



Es erfolgt nur eine kurze Durchführung dieses musikalischen Gedankens und zwar in den Bläsern; die dritte Posaune bringt ihn bald in der Vergrösserung, dann erklingt schon die „Gegenbehauptung“ (II. Thema der Doppelfuge) in den Violinen:

16.



In übermütigster Weise werden die Themen mit und gegeneinander geführt. Von den früheren Themen erscheinen hauptsächlich diejenigen der Frau, der Mann lässt nur seinen Juchzer (4) in den Trubel hereinschallen. Ein Tutti im dreifachen f auf einem Orgelpunkt (C) von 34 Takten bezeichnet den Höhepunkt dieses Abschnittes. Baby scheint sich in ausgelassenem Spiel ein Leids getan zu haben; der Mutter Sorgfalt (11) wendet sich ihm zu, auch des Vaters begütigendes Wort vernimmt man. Dann ist aller Schmerz vergessen; es wird ein Volksliedchen angestimmt:

17.



Zum zweiten Abschnitt des Finales („Fröhlicher Beschluss“) führt nun ein „ruhig fliessendes“ Thema (18), das vom Violoncello zuerst gebracht und über einem Orgelpunkt auf F von 42 Takten fortgesponnen wird:

Digitized by Google

18.



Es treten der Hauptsache nach hinzu: Thema 1, 6 und 14. „Frisch und lustig" greift dann plötzlich Thema 5 der Frau ein und nun beginnt das vergnügte Treiben von Neuem, jedoch nunmehr unter ausgiebigster Verwendung auch der Themen des Mannes, von denen namentlich das „träumerische" (2), und zwar wiederum mit stark pathetischem Ausdruck, in den Vordergrund tritt, um aber schliesslich doch dem glanzvoll, breit in den Posaunen und Hörnern auftretenden Kindesthema Platz zu machen. Nach einer sieghaften Kadenz in D-dur erklingt in dieser Tonart fff das Thema 1 (Posaunen, Tuba, 5 Fagotte), dann geht es kurz nach F-dur, gewissermassen zur „Stretta". Wie das Kindesthema:



so erscheinen auch die übrigen Hauptthemen ausser in ihrer Originalgestalt in Rhythmisierungen von launigem Charakter. Einmal noch bringt das sanfte, ausdrucksvolle Thema 14 ein kurzes diminuendo, dann geht es zum frischen, fröhlichen Schluss:



Die Disposition des ganzen Werkes ist, wie aus dieser Betrachtung schon hervorgeht, sehr einfach, die Gliederung im einzelnen überaus klar. Als Hauptabschnitte ergeben sich: Einleitung, Scherzo, Adagio und Finale; diese Bezeichnungen stehen auch in der Partitur. Die Übereinstimmung dieser Satzanordnung mit der Disposition der alten Symphonie hat sich meines Erachtens zufällig ergeben; auf eine Neigung des Komponisten zur Umkehr nach der „absoluten" Musik hin lässt das keineswegs ohne weiteres schliessen. Hätte sich sein poetischer Ideengang in dieses Schema nicht von selbst gefügt, so hätte er zweifellos ein anderes aufgestellt.

Digitized by Google

Der Orchesterapparat, den die Partitur vorschreibt, ist wiederum sehr gross: kleine Flöte, drei grosse Flöten, 2 Oboen, Oboe d'amore, Englisch Horn, 4 Klarinetten, Bassklarinette, 4 Fagotte und Kontrafagott (dazu ad lib. noch 4 Saxophone), 8 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, 4 Pauken, grosse Trommel, Becken, Triangel, Tamburin, Glockenspiel, 2 Harfen und grosses Streichorchester. — Man hat dem Komponisten einen Tadel daraus konstruiert, dass er ein „Idyll“ mit einem solch gewaltigen Klangapparat ausmale. Dem darf vielleicht ein Gegenbeispiel gegenübergestellt werden: Humperdincks „Hänsel und Gretel“, meinetwegen der 1. Akt, auch eine „Familienszene“. Der Vorwurf ist also verwandter Art, das Orchester spricht aber nicht, wie bei Strauss, allein, der Gesang und die reichen Mittel der Bühne treten dazu. Trotzdem: welch enorme Schallmasse! Als die hübsche Märchenoper vor nunmehr 11 Jahren bekannt wurde, hat man ihrem Autor allerdings das Gleiche vorgehalten, was man an der Instrumentation der „Domestica“ auszusetzen hat. Inzwischen ist der Tadel verstummt. Warten wir ab, ob der Reichtum an Ausdrucksmitteln in der „Symphonia domestica“ nach einem Jahrzehnt auch noch als zu gross befunden werden wird.



Digitized by Google



BÜCHER

87. **Hans von Bülow: Briefe und Schriften, herausgegeben von Marie von Bülow. VI. Band. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Der vorletzte Band von Bülows Briefen ist nunmehr erschienen. Er umfasst die traurigste Zeit in Bülows Leben, die Jahre 1872 bis 1880 und entrollt ein erschütterndes Schicksal. Bülows Gestalt wächst hier zu tragischer Grösse empor. Von der Stätte, an der zu wirken er wie keiner berufen war, an der zu wirken ihm einzig volle künstlerische Befriedigung geben konnte, wurde er durch das Schicksal hinweggerissen. Und nun jagt der Heimatlose durch die Welt wie ein gehetztes Wild, um durch Konzerte sich ein Kapital für seine Kinder zu erspielen. Nicht allein um der Kunst willen verbringt er sein Leben in Hotels und auf den Eisenbahnen. Wenn auch natürlich, was ein Bülow in jedem Konzert bot, nur die höchste Kunst war, so kann er doch nicht sein Leben ganz einem hohen künstlerischen Ziele zuführen, sondern muss eben nur — möglichst viel spielen, um das nötige Geld zu erhalten. Aus seinen Berichten über seine „Triumphe", die oft einen hastigen, schneidenden Ton haben, hört man tief innen diesen Schmerz heraus. Bülow war nicht der Künstler, um sich auf blossen Konzertreisen mit äusseren Erfolgen zu begnügen. Eine Befriedigung seines künstlerischen Bedürfnisses scheint ihm endlich in Hannover zu winken, wo er in Gemeinschaft mit dem ihn liebenden, ihn verstehenden Freunde Bronsart in der Oper, im Konzert, als Dirigent und Pianist nach allen Seiten wirken, befruchten, reformieren konnte. Aber sein rücksichtsloser Idealismus konnte nicht die Talentlosigkeit, die Eitelkeit und den Mangel an Ausdauer bei andern begreifen. Und so zerschellt sein edles Streben schon 2 Jahre nach seinem Eintritt. Er reicht seine Entlassung ein und geht nach Meiningen. Frau von Bülow hat das Material mit bewunderungswürdigem Geschick ausgewählt, so dass Bülows Leben lückenlos vorüberzieht und seine Gestalt mit jedem charakteristischen Zug ersteht. Man hat den Eindruck, als triebe ihn ein innerer Dämon, sich zu verzehren, seine fieberhafte Tätigkeit gleicht einem systematischen Selbstmorde. Die Ausübung der Kunst war für ihn ein Rausch, eine Extase; er benennt es einmal höchst drastisch (S. 477). Menschlich zwingt er zur Bewunderung durch seine Treue gegen Freunde, seine rücksichtslose Wahrheitsliebe, auch gegen sich selbst, seine ritterliche Gesinnung, seine Anerkennung und Verehrung alles Grossen (namentlich Wagners!) ungeachtet aller persönlichen Verhältnisse, wie auch seine Noblesse gegen Rubinstein zeigt, den einzigen Rivalen, den man gegen ihn ausspielte. Seine Briefe erregen das höchste Interesse jeder Art, nicht zuletzt das des Psychologen. Was man von Goethe sagte, trifft auch bei Bülow zu: er war ein menschlicher Mensch, ein männlicher Mann.

Auf zwei Werke Bülows, die in dieser Zeit entstanden, sei noch hingewiesen, da sie Beachtung verdienen. Das eine ist Lacerta („Die Eidechse"), ein anmutiges, feines Klavierstück, voller Charakter und Geist, formvollendet und pianistisch hervorragend. Das andere ist die Sammlung von Bearbeitungen der Tanzweisen aus Glucks Opern, die er mit grossem Geschick für Klavier wirksam umschrieben hat. Sie spielen

Digitized by Google

sich wie Originale und bieten dem Spieler feine Aufgaben. Namentlich für den Unterricht wären sie vorzüglich zu verwenden. Sowohl geistig wie technisch können sie den besten Einfluss ausüben. Beide Werke sind in die Universaledition aufgenommen worden. J. V. da Motta

88. **Franz Liszt:** Die Legende von der Heiligen Elisabeth. Neues Textbuch, herausgegeben und mit literar- und musikgeschichtlichen Erläuterungen versehen von Theodor Müller-Reuter. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1903.

Wie schon früher den Text zum „Christus", so hat Müller-Reuter nun auch Otto Roquette's Dichtung zur „Heiligen Elisabeth" neu herausgegeben. Im Vorwort dieser Ausgabe geisselt er den Missbrauch, der vielfach mit den in jüngster Zeit so sehr beliebt gewordenen „Musikführern" getrieben wird, und meint, dass wegen dieser Missbräuche Textbücher mit streng objektiv gehaltenen Erläuterungen vorzuziehen seien. Abgesehen davon aber, dass der Missbrauch einer Sache — wie z. B. in diesem Falle die leidige Gewohnheit vieler Konzertbesucher, während der Aufführung selbst im „Musikführer" nachzulesen — nichts gegen die Nützlichkeit der Sache selbst beweist, kann das, was Müller-Reuter bietet, einen guten Führer, wie sie etwa Kretzschmar geschrieben hat, unmöglich ersetzen. Denn, was er selbst im Vorwort verspricht, „alles über das Werk im allgemeinen und besonderen Wissenswerte und die objektive Beurteilung Fördernde zusammenzufassen", hält er keineswegs. Nach einigen kurzen Notizen über Entstehung und erste Aufführungen des Werkes folgen drei Abhandlungen, die sich sehr eingehend mit der Frage nach der Herkunft der von Liszt in der „Elisabeth" verwendeten fremden Melodieen beschäftigen. Diese Abhandlungen sind sehr interessant und zeugen von Fleiss und Gewissenhaftigkeit. Aber gerade zum Verständnis des Lisztschen Werkes selbst tragen sie doch nicht so viel und so wesentliches bei, dass die Vernachlässigung alles anderen, was immerhin doch auch wissenswert und die Beurteilung fördernd ist, zu entschuldigen wäre. Wenn Müller-Reuter S. 27 entgegen der allgemein angenommenen Meinung, dass die beiden ersten Bilder der „Elisabeth" schon 1858 in Weimar komponiert seien, behauptet: „Die Komposition des Werkes fällt in die erste römische Zeit Liszts", so hätte er dafür Beweise bringen müssen.[1]) Sonst kann man auf den Verdacht kommen, dass ihm selbst eine noch weit schwerwiegendere Flüchtigkeit unterlaufen sei als die, die er S. 47 der trotz aller (bei dem Mangel jeglicher biographischer Vorarbeit unvermeidlichen) Mängel ihres Buches so hochverdienten Lina Ramann so heftig ankreidet.

89. **La Mara:** Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Nach den Handschriften herausgegeben. 3. Bd. 1836—1886. Neue Folge. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Ihren im Herbst 1895 herausgegebenen zwei Bänden „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt" hat die unermüdliche La Mara einen dritten Band folgen lassen, der eine stattliche Nachlese von nicht weniger als 314 Stücken bringt. Von dem, was die Verfasserin mit Recht das „einzigartige Bild des Lisztschen Weltverkehrs" nennt, gibt auch diese Sammlung eine anschauliche Vorstellung. Welche Fülle von persönlichen und sachlichen Beziehungen, welche Vielseitigkeit der geistigen Interessen! Nicht nur Musiker, Künstler aller Art, Dichter und Gelehrte, Fürsten und Kardinäle, Staatsmänner und Afrikareisende, sie alle huldigen dem Genius des Unvergleichlichen. Für die musikhistorische wie für die allgemein geistes- und kulturgeschichtliche Forschung bietet der

[1]) Jedenfalls beweist der Brief Otto Roquette's an Liszt vom 27. Mai 1858, dass der Meister damals schon an der „Elisabeth" gearbeitet hatte.

Digitized by Google

Band, den die Herausgeberin mit kurzen, gewissenhaft abgefassten Noten versehen hat, eine ausserordentlich reiche Ausbeute. Dr. Rudolf Louis

90. **Arthur Laser: Der moderne Dirigent.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Verfasser des ganz vortrefflichen Büchleins hat durch seine Arbeit Klarheit in ein paar gerade für die Gegenwart sehr wichtige musikalische Gebiete zu bringen gewusst. Er vertritt in seiner Untersuchung zunächst den Grundgedanken, dass ein Musiker unbedingt ein praktischer Musiker sein müsse und dass nur von dem Letztgenannten eine von vornherein einwandfreie und berechtigte Beurteilung musikalischer Leistungen erwartet werden könnte. Er redet der Individualität des Künstlers das Wort und wendet sich gegen die sogenannte „Tradition" in musikalischen Dingen, die nicht selten bloss der deckende Mantel für künstlerische Schädigung ist. Folgt der reproduzierende Musiker dieser Tradition, so begibt er sich zugleich seiner selbständigen Künstlerschaft, ohne die der „moderne Dirigent" nicht denkbar ist. Als das Ideal eines solchen modernen Dirigenten gilt für Laser Hans von Bülow, dem das ganze IV. Kapitel gewidmet ist, während der fünfte Abschnitt, der von der Entwicklung der unabhängigen Vortragskunst in Amerika handelt, ungemein Interessantes über Anton Seidl enthält. Es folgt also: „Der moderne Dirigent ist ein selbstschaffender Künstler"; von Liszts Ausspruch „Wir sind Steuermänner, aber keine Ruderknechte" ausgehend, kommt Laser zu dem von Seidl ausgesprochenen Satze: „Ältere Werke so aufzuführen, dass sie auch uns Modernen gefallen können — das ist wahre Pietät!" — Das heisst mit andern Worten: Der Dirigent ist aus einem reproduzierenden Künstler in der heutigen Zeit ein selbständig produzierender Künstler geworden. Dass der moderne Dirigent mit dem „Kapellmeister" von ehedem gar nichts mehr gemein haben kann, hat Laser überzeugend dargetan. — Handelt der erste Teil des Büchleins von der Wesensfrage des Dirigenten, so baut der zweite Teil den Begriff im einzelnen aus. Auch in ihm ist des Guten, Wahren, Lehrreichen und Beherzigenswerten eine Fülle enthalten — und wenn ich auch persönlich Lasers Einwürfen gegen Marsops Vorschlag der Unsichtbarmachung der Ausführenden im Konzertsaal nicht beistimmen kann, so kann ich seinen Ausführungen doch mein Interesse nicht entziehen. Insbesondere werden auch hier so manche sehr berechtigte Urteile über das Verhältni der musikalischen Kritik zu den Leistungen eines Dirigenten gefällt. Uneingeschränkten Beifall zolle ich endlich den letzten beiden Abschnitten, die die Ergebnisse der Untersuchung in knappster Form zusammenfassen. — Ohne Zweifel ist Lasers Arbeit nicht nur ein interessantes und von glücklichem Verständnis des Wesens musikalischer Betätigung erfülltes Werk zu nennen, sondern es bedeutet einen Fortschritt in der Lösung wichtiger moderner Fragen und vielleicht die Grundlage neuer, der modernen Zeit angepasster Auffassungen. Dr. Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

91. **Frank L. Limbert: Variationen für Orchester über ein Thema von Händel op. 16.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die feinsinnige Arbeit eines vornehm empfindenden Musikers, bei dem allerdings der Tonsetzer den Tondichter überragt. Das Thema wird in durchsichtiger, von orchestralen Überladungen freier Weise mannigfach nach allen Regeln der Kunst umgewandelt. Täuscht mich nicht meine Erinnerung, so sind es dieselben Variationen, die auf der Bremer Tonkünstlerversammlung unter des Komponisten Leitung gespielt wurden.

92. **J. L. Nicodé: Bilder aus dem Süden op. 29.** Instrumentiert von M. Pohle. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Jean Louis Nicodé hat ein hübsches Werk geschrieben, die stimmungvollen, mit

Digitized by Google

allerhand Reizen harmonischer und melodischer Art ausgestatteten, sechs „Bilder aus dem Süden". Sein besonderes Verdienst dabei war, sie für Klavier vierhändig gesetzt zu haben, ein Verdienst, weil die originale vierhändige Klaviermusik an Gutem nicht überreich ist. Jetzt erscheinen dieselben Charakterstücke fürs Orchester übertragen, jedoch nicht vom Meister der Instrumentierung, dem Komponisten des „Gloria!" selber, sondern von M. Pohle. Dieser aber hat seine Arbeit auch gut gelöst und den Stücken durch charakteristische Farben ihre eigentümliche Art bewahrt. Pau Ehlers

93. **August Reuss:** Johannisnacht. Tondichtung für Orchester op. 19. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Dieses Orchesterwerk, dem eine Episode aus Wilhelm Hertz' Dichtung „Bruder Rausch" zugrunde liegt, wurde durch seine erfolgreiche Aufführung bei der diesjährigen Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins weiteren Kreisen bekannt gemacht. Reuss ist ein Schüler Ludwig Thuilles, dem die „Johannisnacht" auch gewidmet ist, und das Werk kann als ein schönes Beispiel angesehen werden für das allgemeine Niveau, auf dem sich das Schaffen desjenigen Kreises jüngerer Komponisten bewegt, den man mit einigem Recht die „Münchner Schule" nennen kann. Seine Vorzüge liegen weniger in der Eigenart, Kraft und Plastik der thematischen Erfindung als vielmehr in den klanglichen Reizen eines vortrefflich behandelten Orchesters, in feinsinniger Stimmungsmalerei und ausgezeichneter Kompositionstechnik. Vor allem verrät auch die Form jenen ausgesprochenen Sinn für das klar Übersichtliche und Geschlossene, die Thuille, dieser musikalische Logiker par excellence, allen seinen Schülern anerzieht.
Dr. Rudolf Louis

94. **Karl Goldmark:** In Italien. Ouvertüre für Orchester op. 49. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Goldmark teilt mit Mendelssohn die Eigentümlichkeit, von Beginn seines Schaffens an ein Fertiger gewesen zu sein, aus dessen weiteren Werken sich das Bild eines künstlerischen Entwicklungsganges nicht mehr ergibt — abgesehen von einem fühlbaren Rückgang der erfinderischen Kraft. Die Ouvertüre ist in übersichtlicher Form gehalten: ein rasch und lebendig dahinstürmendes allegro con fuoco im überschäumenden Tarantellenrhythmus, ein langsamer, elegisch-weicher Mittelsatz, eine Reprise des ersten in noch gesteigerter Lebenslust und Laune und Zusammenführung der beiden Themen — man sieht, ein altbewährtes Rezept wird hier aufs neue erprobt. Goldmark malt natürlich wieder mit seinen glänzendsten Farben. Aber der Wiederspruch zwischen seinen durchaus modernen Ausdrucksmitteln und dem starren Festhalten am leeren Formalismus, dem sich selbst die programmatische Grundidee unterordnen muss, gibt der Ouvertüre doch den Charakter eines im Entstehen schon überwundenen stilistischen Übergangswerkes.
Hermann Teibler

95. **Bernhard Scholz:** „Der Wald" (Dichtung von Karl Feldmann) für Soli, Männerchor und Orchester op. 85. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Gr.-Lichterfelde.

Der Komponist, der als feinsinniger Musiker bekannt ist, offenbart in der vorliegenden Komposition sein ganzes reiches Können. Es ist offenkundig, dass Scholz die Dichtung aus Vorliebe zur Vertonung gewählt hat, wahrscheinlich, weil sie einen ihm vertrauten, ihn anheimelnden Gegenstand behandelt. Der Wald, wie ihn der Dichter zeichnet und der Komponist malt, ist der deutsche Wald, dessen Haus in grauen Zeiten ein Heiligtum war, dessen hohe und weite Hallen der Götter Ruhm erfüllte, wo die weisen Frauen wohnten und woher Germaniens Gauen geweihtes Priesterwort vernahmen. Ernst und feierlich und dann wieder geheimnisvoll, sinnend und träumend, wie der Wald selbst, ist des Komponisten Weise. Er hat durch seine musikalische Illustration die schöne Dichtung Feldmanns vertieft. Dr. Viktor Joss

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1904, No. 20. — Enthält die Artikel: „Die Uraufführung von G. Mahlers 5. Symphonie" von A. Eccarius, „Der Unterricht aus der Musikgeschichte und deren Einfluss auf die Erziehung des Musikers" von A. Seydler, „Die Kunst des Instrumentenbaues" von H. Pudor.

LEIPZIGER TAGEBLATT 1904, 13. Nov. — Viel Wahres und Schönes enthalten Heinrich Zoellners Betrachtungen über „Brahms und Bruckner". Er zieht zwischen den beiden lokal und temporal zusammengehörigen Musikern eine innere Parallele: Brahms zielbewusst, Bruckner weltunerfahren, ersterer konzentriert, letzterer zerfahren und breit als Komponist. Mit Recht verurteilt auch Zoellner die zeitgenössische Kritik Wiens, die Bruckner vernachlässigte und verbitterte und ihm die Möglichkeit nahm, seine Symphonieen selbst zu hören; tadelt er auch Brahms, der dem hässlichen Treiben gleichgültig zusah.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1905, No. 2. — Wertvoll sind Karl Grunskys „Gedanken zum Leipziger Bach-Feste", die sich mit der Aufführbarkeit Bachs, mit der Zulässigkeit von Bearbeitungen Bachscher Kompositionen, mit der Programmfrage, mit dem grossen Unterschied zwischen Händel und Bach und mit der Notwendigkeit einer Einführung in Bachs Kunst beschäftigen. Hermann Ritter berichtet in einem interessanten Artikel über „Schopenhauers Randbemerkungen zum ‚Ring des Nibelungen'" — unter diesen Bemerkungen findet sich so manche treffende, freilich auch manche für Wagner nicht schmeichelhafte. Ausserdem enthält das Heft den Anfang einer Studie „Der Nonenakkord und seine verschiedenen Gestaltungen" von A. Schüz, die Fortsetzung der „Tonsatzlehre" von M. Koch, die biographische Studie „Theodor Streicher" von Joseph Wenisch, den Nekrolog „Fritz Neff †" von Rudolf Louis und einige kleinere Abhandlungen. — No. 3. — Enthält die Artikel: „Die Operette" von Ferd. Scherber, „Wie studiert man Johann Seb. Bachs ‚Wohltemperiertes Klavier'?" von Wilh. Weber, „Peter v. Winter" von Adolph Kohut, „Hedwig Schweicker", „Der II. musikpädagogische Kongress in Berlin" von Anna Morsch, „Ein erneuerter Fidelio" von Armin Friedmann und „August Reiser †".

NUOVA ANTOLOGIA (Rom) 1904, No. 789. — Der Aufsatz „La musica drammatica in Russia" von Michele Delines knüpft sehr schön an das Jubiläum Glinka's an.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1904, No. 3. — J. Valetta's Studie „I musicisti compositori francesi all' accademia di Francia a Roma" enthält unter anderem interessante Details über Bizet's und Massenet's Aufenthalt in Italien. — Die Biographie des alten Wiener Hofkapellmeisters und Opernkomponisten Joseph Weigl („Giuseppe Weigl") von A. de Eisner-Eisenhof enthält am Schluss eine wertvolle Liste der Kompositionen Weigls. Über „Il sentimento musicale di Vittorio Alfieri" schreibt Enrico Fondi; H. J. Conrat liefert einen historischen Artikel „Il più antico dei canoni conosciuti". Eine Reihe von anderen Aufsätzen bezieht sich auf moderne Kunstfragen: so bespricht L. Torchi („L' esito del concorso„ Sonzogno") die drei preisgekrönten Opern; wirft Nicola Tabanelli

Digitized by Google

„Ancora la questione Mascagni" auf; handelt G. Tebaldini über „Il motu proprio di Pio X. sulla musica sacra", schreibt Alfredo Untersteiner einen Nekrolog „Antonio Dvořák"; beginnt Maurice Griveau einen Aufsatz unter dem Titel: „Que faut- il voir plutôt en l'oeûvre musicale, la forme — où la destination?"

LA RÉVUE DE PARIS 1904, No. 21. — In dem Heft beginnt die Veröffentlichung der übersetzten Briefe „Richard Wagner et Mathilde Wesendonk; lettres et journal" mit einer lesenswerten Einleitung.

RÉVUE MUSICALE (Paris) 1904, No. 21. — Aus dem Inhalt seien hervorgehoben die Aufsätze: H. Conrat: „Brahms tel que je l'ai connu"; J. Combarieu: „Simples notes de lecture musicale" und Constant Zakore: „Le chant dans les églises de Paris".

LA RÉVUE D'ART DRAMATIQUE ET MUSICALE (Paris) 1904, No. 10. — Hervorzuheben sind die Artikel „Richard Wagner et Mathilde Wesendonk" von Lionel Dauriac und „Jean Jacques Rousseau musicien et le Devin de village" von Edmond Pilon.

LE MÉNESTREL (Paris 1904, No. 45/46. — Enthält als wichtigste Aufsätze: „Un chanteur de l'opéra au 18ième siècle" (Pierre Jélyotte) von Arthur Pougin und „Compositions inédites et autographes de Berlioz" von Julien Tiersot.

THE FORTNIGHTLY REVIEW (London) 1904, No. CCCCLV. — „Mozart as a dramatic composer" ist der Titel eines höchst interessanten Artikels von John Todhunter. Der Verfasser nimmt Partei für Mozart gegen Wagner; er preist den „Don Giovanni" und die „Nozze di Figaro" gegenüber Wagners mitunter „hysterischer" Musik; auch Mozart war — wie Wagner — ein kühner Neuerer; und nicht Wagner, sondern Mozart soll das Vorbild der künftigen Entwicklung des musikalischen Dramas sein.

THE CONTEMPORARY REVIEW (London) 1904, No. 466. — In seiner Studie „Tschaikowsky as a ballet-composer" bespricht A. E. Keeton Tschaikowsky's Ballete „Sneygonrotchka" (Schneewittchen), „The swans lake", „The sleeping beauty" und „Shtelkounchik", das er „The nut cracker man" übersetzt; der „Schwanensee" wird der reizenden Feenmusik wegen gelobt, das letztgenannte Ballet, das nach E. T. A. Hoffmanns „Nussknacker und Mausekönig" gearbeitet ist, wird mit der Kinderoper „Hänsel und Gretel" verglichen und für Tschaikowsky's Ballete sehr Partei ergriffen. Hübsch ist die Bemerkung, es sei seltsam, dass Hoffmann drei so verschiedene Musiker inspiriert habe wie Offenbach („Contes de Hoffmann"), Schumann („Kreisleriana") und Tschaikowsky.

MUSICA SACRA (Regensburg) 1904, No. 10/11. Interessante cäcilianische Bemerkungen enthält der Artikel „Meine Reise nach Regensburg" von Paul Krutschek.

CÄCILIEN-VEREINS-ORGAN (Graz) 1904, No. 10. — Enthält die Artikel „Die 17. General-Versammlung des Allgemeinen Cäcilien-Vereins" und „Richard Wagner und die Reform der katholischen Kirchenmusik".

DER TÜRMER (Stuttgart) 1904, No. 1 u. 2. — Zwei Artikel von Karl Storck: „Vom deutschen Volkslied" (mit dem berechtigten Wunsch, es möge der mehrstimmige Gesang wieder wie einstmals im deutschen Hause heimisch werden) und „Der deutsche Männersang" (auch kulturhistorisch interessant).

MONATSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST 1904, No. 11. — Das Heft enthält ausser der Studie Nelles „Zum Zwinglilied" einen

Digitized by Google

Bericht über „Das zweite deutsche Bachfest" von Sannemann und Julius Smends Festpredigt „J. S Bachs Mission".

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1904, No. 47. — Enthält: A. Kromayr: „Auszug aus dem Kapitel IV. des Buches, La musique et la Psycho-Physiologie' von M. Jaël".

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1904, No. 46. — C. H. Richters Abhandlung „Die Musik im Spiegel der Philosophie" behandelt Schopenhauers und Rousseau's Verhältnis zur Musik. „J. Fr. Kittl" betitelt Ernst Rychnovsky eine Ergänzung zu Chops früherem Aufsatz.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1904, No. 9. — Enthält u. a. die Aufsätze: „Zur Wertschätzung des deutschen Volksliedes" von H. Götzl, „Akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes" von L. Riemann und „Meine Ansicht vom Satze deutscher, namentlich älplerischer Volkslieder" von J. Pommer.

KUNSTWART (Leipzig) 1905, No. 3. — Karl Grunskys Artikel „Klavier und musikalische Bildung" wendet sich allgemein gegen musikalische Einseitigkeit, besonders gegen die einseitigen Klavierspieler, „die grössten Schädlinge des Musiklebens" und enthält viele richtige Bemerkungen über die künstlerische Nachschaffung von musikalischen Kompositionen.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE (Leipzig) 1904, No. 11. — Bringt das von Franz Waldner verfasste „Verzeichnis der Organisten, Sänger und Instrumentisten am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand". 1567—1596.

TEMPLE BAR (London) 1904, Dezember. — Enthält einen Artikel über „Wagner in Zürich 1848—1858" von H. A. Clay.

WOMAN AT HOME (London) 1904, Dezember. — Erwähnenswert ist der Aufsatz „Musicians of the empire" von Miss S. A. Tooley.

REVIEW OF REVIEWS (New York) 1904, Dezember. — Ein Ausblick „What the musical season offers" von W. J. Henderson.

MUSICAL TIMES (London) 1904, Dezember. — Enthält die Artikel „St. Johns College, Cambridge", „Frank Damrosch", „Kings Lyun" und „Wilhelmine Schröder-Devrient".

OUZE EEUW (Haarlem) 1904, November. — Ein recht interessanter Artikel über „Musik in der Kindererziehung" von C. Oudshoorn.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1904, Dezember. — Der Aufsatz über „The predecessors of the pianoforte" von Fr. Niecks enthält hübsche Untersuchungen über das clavichord und das harpsichord. Aus dem sonstigen Inhalt des Heftes seien erwähnt die Artikel „Giacomo Puccini" von A. E. Keeton, „Music for children" von J. S. S. und „A. Rubinstein" von A. E. Keeton.

THE STRAD (London) 1904, Dezember. — Ein reicher Inhalt! „Violinists at home" von Gamba, „The viola and its music" von Basil Althaus, „Nicolo Paganini" von St. S. Stratton, „Joseph Guarnerius" von H. Petherick, „A Few further notes on G. B. Lulli" von T. L. Phipson u. a. m.

THEATER-ANZEIGER (München) 1904, No. 50. — Richard Braungarts Artikel „Vom musikalischen Kriegsschauplatz" tritt der herrschenden Ansicht entgegen, dass durch die allzuvielen Konzerte die Kunst oder die Künstler geschädigt würden, und redet einem „freien Wettbewerb für alle" das Wort.

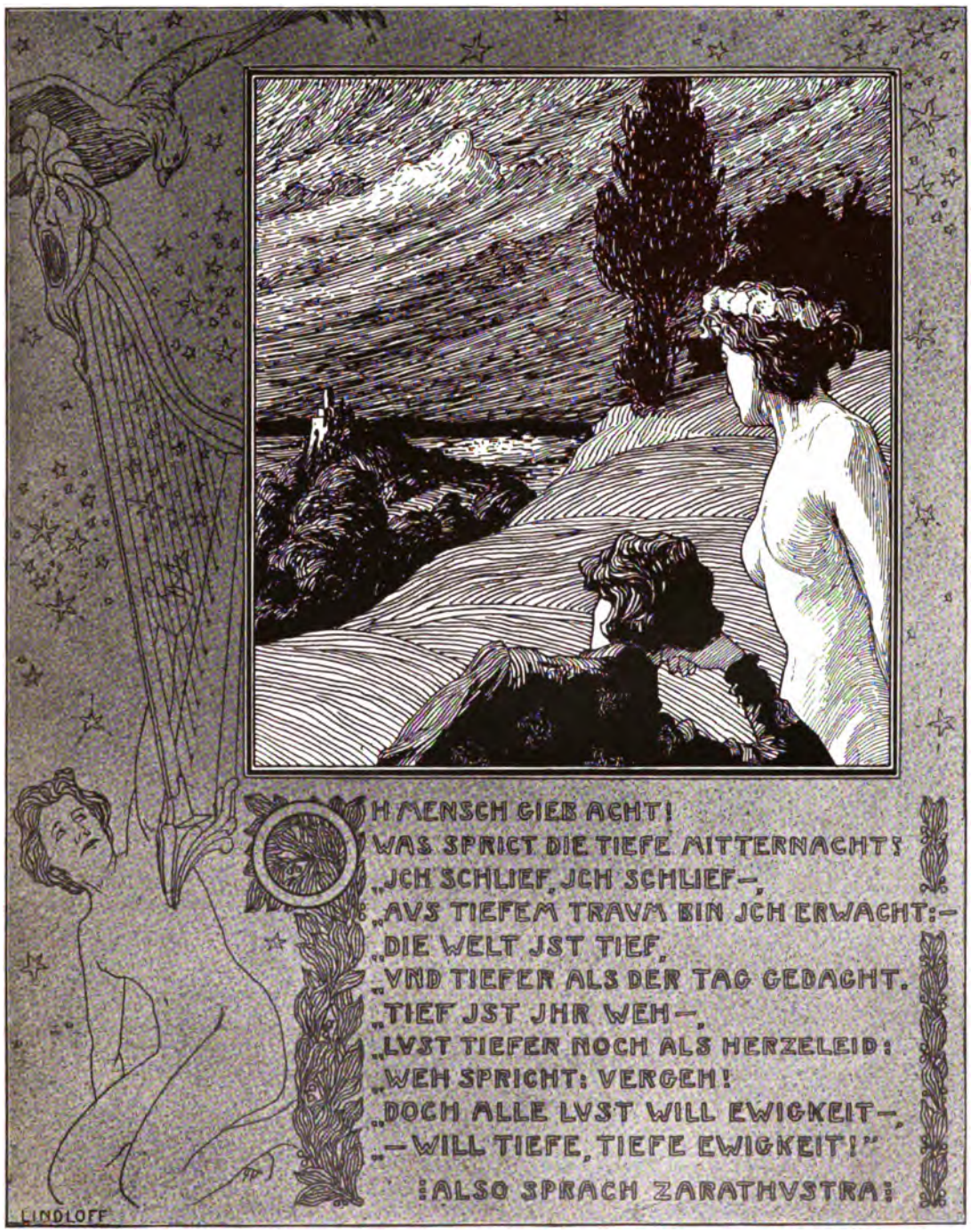
Digitized by Google



DON QUIXOTE VON GUSTAVE DORÉ

Digitized by Google

Digitized by Google



AN RICHARD STRAVSS

HANS LINDLOFF FEC.

Digitized by Google

Digitized by Google



„DES HELDEN WIDERSACHER“ (HELDENLEBEN)
KARIKATUR VON JOHN JACK VRIESLANDER

Digitized by Google

Digitized by Google

EINKEHR

(Gedicht von LUDWIG UHLAND)

componirt und der lieben Tante Johanna*
zum Namenstage gewidmet

von

RICHARD STRAUSS

Op. 1 No. 2

componirt 1871

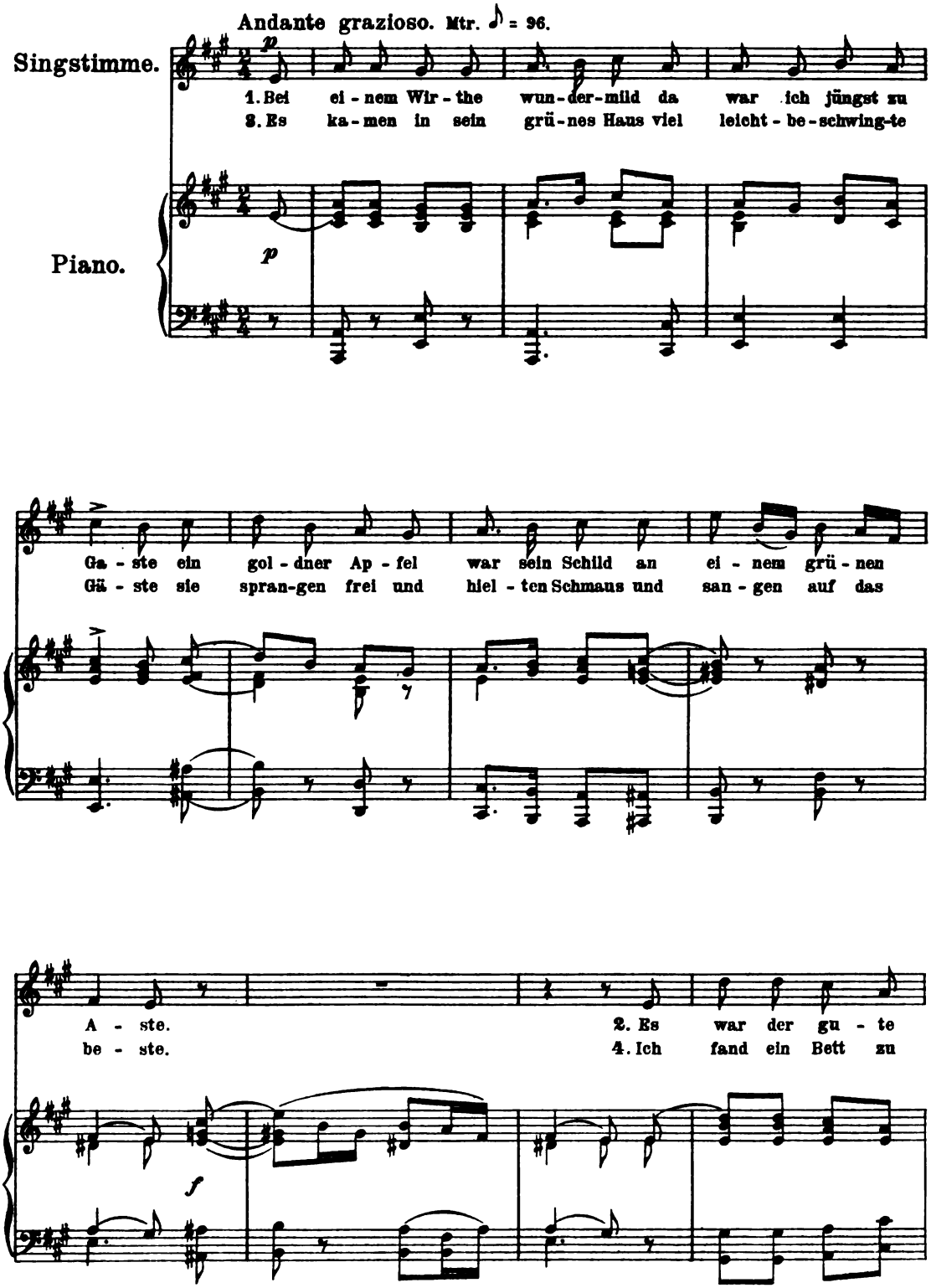
Der Komponist behält sich alle Rechte vor

Öffentliche Aufführung verboten

*) Frau Johanna Pschorr in München



Digitized by Google



Digitized by Google



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg

Digitized by Google

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Franz Mohaupt: „Aus schwerer Zeit", Text von Josef Lorenz, behandelt eine Episode aus dem 30jährigen Krieg.

Rudolf Frhr. von Prochazka: „Der Kaufmann von Venedig", Libretto nach Shakespeare von Edwin Bormann, betitelt sich eine Oper, an der der Komponist gegenwärtig arbeitet.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Dessau: Der „Totentanz", ein dreiaktiges „Tanz- und Singspiel" nach Dichtung Max Morolds von Josef Reiter, wurde vom Hoftheater zur Uraufführung angenommen.

Erfurt: Die Direktion des Stadttheaters hat die Oper „König Drosselbart" von Max Burkhardt zur Aufführung erworben.

KONZERTE

Kissingen: An Stelle des Kaim-Orchesters, das im Jahre 1906 von der Ausführung der Kurmusik zurücktritt, wurde von 1906 bis 1908 das Orchester des Wiener Konzertvereins, Dirigent Ferdinand Löwe, engagiert.

TAGESCHRONIK

Unser geschätzter Mitarbeiter Herr Dr. Paul Marsop ersucht uns um Veröffentlichung des Folgenden. „Von vielen Seiten erhielt ich in der letzten Zeit Anfragen, die teils auf ‚Konzertreformen', teils auf die von mir in Aussicht gestellte Studie: ‚Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker' Bezug haben. Mit Arbeit überhäuft, bitte ich die werten Freunde und Korrespondenten, ihnen einstweilen an dieser Stelle kurz antworten zu dürfen. Der erste Teil der besagten Studie wird im ersten Aprilheft der ‚Musik' zur Veröffentlichung gelangen, die nächste Fortsetzung meiner Beiträge zum ‚Musiksaal der Zukunft' in gewohnter Weise gegen den Sommer hin in diesen Blättern erscheinen. — Bei dieser Gelegenheit erneuere ich meine Bitte an die verehrlichen Konzertvorstände, sowie an alle Musiker und Musikfreunde, welche die ‚Konzertreform' mit Rat und Tat zu fördern gesonnen sind: über alle Versuche, die im Laufe dieses Winters mit Verdeckung von Orchestern, Solospielern, Chören, Einzelsängern, Umgestaltung der Saaleinrichtung, Abdämpfung der Beleuchtung usw. usw. bei öffentlichen Aufführungen gemacht werden, kurze Mitteilungen, eventuell mit Planskizze, entweder an die Redaktion der ‚Musik', oder an meine ständige Adresse: ‚München, Gesellschaft Museum, Promenadenstrasse' gütigst einsenden zu wollen."

Am 20. Dezember ist in Berlin eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung zum Betrieb der in der Friedrichstrasse, Ecke des Weidendammes, zu errichtenden „Komischen Oper" gegründet worden. Die künstlerische Leitung des Unternehmens liegt, wie bekannt, in der Hand des Direktor Gregor, gegenwärtigen Leiters des Stadttheaters zu Elberfeld. Die Ausführung des Baues liegt in den Händen

Digitized by Google

der Firma Lachmann & Zauber. Die Eröffnung des Theaters wird, „vorausgesetzt, dass dem Fortschreiten des Baues keine Hindernisse von seiten der Behörden begegnen", so bemerkt die Baufirma, „Mitte Oktober 1905 stattfinden".

Die Stadtverordnetenversammlung in Köln genehmigte die Verpachtung der beiden Stadttheater an Herrn Max Martersteig vom Neuen Theater in Berlin.

Nachdem Direktor Steinert in Mainz der Theater-Deputation mitgeteilt hatte, dass er mit Schluss der Saison die Direktion niederlege, beschloss die Deputation, das Stadttheater auf die Dauer von drei Jahren auszuschreiben, um in dieser Zeit die erforderlichen Vorbereitungen zu treffen, nach Ablauf dieser Frist das Unternehmen in ein städtisches umzuwandeln.

Von dem musikalischen Geschmack des französischen Publikums kann man sich nach den Einnahmelisten der staatlichen Pariser Bühnen ein Bild machen. Da wird z. B. angeführt, dass in der Zeit vom 21. Oktober bis zum 19. November 1904 die höchsten Einnahmen immer bei Wagner-Opern erzielt worden sind; so brachte „Die Walküre" jeden Abend gegen 20000 Franks. Dann folgt Mozart, danach erst Reyer und Verdi. An der Opera-Comique stehen Mozart und Gluck an der Spitze, und ihnen folgen L. Délibes und Massenet.

Das Institut zur Förderung der Musik in Neapel hatte einen Wettbewerb für das Libretto und die Musik einer Oper, die in Neapel aufgeführt werden sollte, ausgeschrieben. Vier Werke waren von der Jury zur engeren Wahl gestellt. Jetzt ist der Preis einstimmig einer Oper „Anna Karenina" von Salvatore Sassano nach einem Libretto von Antonio Menotti Buia zuerkannt worden. Gleichzeitig hat man beschlossen, die Aufführung der Oper „Cäcilia" zu befürworten, die der Maëstro Napoleone Cesi zu einem Text von Ercole Pifferi geschrieben hat.

Die Kommission der Preisrichter des Sonzogno-Preisausschreibens für ein Libretto ist jetzt zusammengesetzt und besteht aus: Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa, Olindo Guerrini, Angiolo Orvieto, Gerolamo Rovetta.

200000 Mark für einen Lehrstuhl der Musik an der Universität Birmingham sind von einem musikliebenden Engländer namens Richard Peyton gestiftet worden. Er stellte nur die Bedingung, dass Sir Edward Elgar, ein auch in Deutschland bekannter Komponist, der erste Professor werde.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat für das Jahr 1905 einen Kompositionspreis im Betrage von 2000 K. ausgeschrieben für die beste Komposition einer Oper, eines Oratoriums, einer Kantate, Symphonie, Sonate oder eines Konzerts, die bis zum 15. September 1905 an die Direktion der Gesellschaft eingesandt werden. Bewerbungsberechtigt sind alle Tonsetzer, die — gleichviel in welchem Fache — dem Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien angehören oder innerhalb der dem Tage der Ausschreibung vorangegangenen zehn Jahre angehört haben. Jeder Konkurrent kann sich nur mit einem Werke in Bewerbung setzen. Die Einsendung der Kompositionen hat in der bei Preisausschreibungen üblichen Form der Anonymität zu geschehen. Die näheren Bestimmungen enthält das Statut der Kompositionspreisstiftung, das jedem Bewerbungsberechtigten auf Verlangen von der Gesellschaftsdirektion zugesandt wird.

„Il giornaletto musicale" betitelt sich eine von A. Arnio redigierte und von A. Priuli & Co. verlegte Musikzeitung, die seit Anfang November in Padua erscheint.

In Frankfurt a. M. ist eine Musikalien-Freibibliothek, die mit der

Digitized by Google

Freibibliothek und öffentlichen Lesehalle in Verbindung steht, eröffnet worden. Die Benutzung der Musikalienbibliothek ist völlig kostenlos.

August Harlacher, Oberregisseur der Kgl. Hofoper in Stuttgart, hat die erbetene Enthebung von seiner Stellung bewilligt erhalten.

Anlässlich der bevorstehenden Neubesetzung der Stelle des Armee-Musikinspizienten plant die Militärverwaltung eine Änderung in diesem Amt insofern, als die mit ihm verbundene Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik zwecks Heranbildung von Kapellmeistern abgezweigt und hierfür eine zweite Stelle geschaffen bzw. dem Armee-Musikinspizienten ein Stellvertreter beigegeben werden soll. Hierzu ist ein Kapellmeister aus dem Gardekorps ausersehen, nachdem, zunächst allerdings probeweise, zum Nachfolger des ausscheidenden Prof. Rossberg Musikdirektor Grawert vom Inf.-Reg. Nr. 13 in Münster bestimmt worden ist.

Dem Organisten Kgl. Musikdirektor Adolf Brandt in Magdeburg ist der Titel „Professor" verliehen worden.

Von der leitenden Kommission der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" (Vorsitz: Prof. Dr. G. Adler) wurde Dr. Walter Niemann-Leipzig zum wirkenden Mitgliede ernannt.

Dem Gesanglehrer und Dirigenten des Blochschen Gesangvereins Georg Bloch in Berlin ist der Titel königlicher Musikdirektor verliehen worden.

Der Geiger Henri Marteau in Genf ist vom Herzog von Sachsen-Koburg zum Kammervirtuosen ernannt worden.

Dem Hofopernsänger Theodor Bertram in Berlin wurde vom Fürsten von Bulgarien das Offizierkreuz des bulgarischen Zivil-Verdienst-Ordens verliehen.

Der Organist und Komponist Josef Labor in Wien erhielt vom Kaiser von Österreich den Titel „Hoforganist".

Dem Organist und Kantor Hermann Rowe in Stettin wurde der preussische Kronenorden 4. Klasse verliehen.

Dem Organisten an der Garnisonkirche in Strassburg i. E. ist das Prädikat „Kaiserlicher Musikdirektor" verliehen worden.

Der Gesanglehrer am Konservatorium in Sondershausen, Konzert- und Oratoriensänger Emil Liepe ist vom Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen zum Kammersänger ernannt worden.

Musikdirigent Gustav Kulenkampff in Berlin hat den Professortitel erhalten.

Dem Tonkünstler und Musikschriftsteller Friedrich Brandes in Dresden wurde der Professortitel verliehen.

TOTENSCHAU

Am 5. Dezember starb in Braunschweig Musikdirektor August Heinemann im Alter von 62 Jahren.

Der Musikschriftsteller Eugène de Solnières in Paris ist im 31. Lebensjahr verschieden.

Louis Rimbaud, Komponist und Kapellmeister an Notre Dame de Grace in Paris ist gestorben.

Der Inhaber der historischen Firma für Herstellung schottischer Dudelsackpfeifen, John Glen, ist in Edinburgh aus dem Leben geschieden.

Der Violoncellist der Kurkapelle in Wiesbaden, Johann Eichhorn, der dem Orchester 32 Jahre angehörte, ist im Alter von 52 Jahren gestorben.

Im Alter von 55 Jahren starb das Mitglied der Königl. Kapelle in Kassel, der Violinist Eduard Schmidt.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

KIEL: Im Stadttheater fanden zwei Uraufführungen einaktiger Opern statt, von denen Erfreuliches nicht zu berichten ist. „Die Blinde" von Neuville ist ein hyperveristisches Werk. Seiner blinden Mutter will der verkrüppelte Sohn den Ernährer, den jüngeren Bruder erhalten, den das Gesetz zum Militärdienst zwingt. Der Krüppel humpelt und schleicht sich auf dem Boden ans Fenster der Dachwohnung und stürzt sich in die Tiefe. Man hört das Aufschlagen des Körpers, und der Mond beleuchtet hell die scheussliche, vom „Dichter" umständlich dargestellte Szene. Zu seinem selbstverfassten Text hat Neuville eine Musik geschrieben, die sich in veristischen Musikformeln bewegt. Triolen und Sequenzen wie Gummizüge, ein Umherirren in einem Chaos von Tönen, aus dem keine Tonalität hervorwächst, eine wahrhafte Orgie von Kakophonieen, dazu eine dicke, breiige Instrumentation — Mascagnitis senilis. — Im denkbar grössten Gegensatz dazu steht Otto Kurths „Glück von Hohenstein," eine Oper, deren Libretto mit dem ganzen Opernbrimborium vergangener Zeiten arbeitet. Schiessen und Bengalfeuer, ein Glücksring, Ritter und Edelfräulein und dazu Arien, sehr viele Arien und Chöre, die sich im alten Nummernstil aneinander reihen. Otto Kurths Musik bewegt sich in Kreutzers Art. Alles was irgendwie modern aussehen könnte, ist mit historischer Genauigkeit vermieden. Merkwürdig, wie man 1904 noch solche Musik schreibt, die sehr ehrbar und bieder sich benimmt, aber so sehr wider den Geist unserer Zeit läuft, dass sie sich auf der Bühne unmöglich wird halten können. — Eugen d'Alberts musikalisches Lustspiel „Die Abreise" fand eine ansprechende Wiedergabe und errang bei seiner Erstaufführung einen vollen Erfolg. Hans Sonderburg

NEW YORK: Unsere „Grosse Oper" wurde mit all dem gewohnten Pomp eröffnet, aber sehr schnell wurde es klar, dass Heinrich Conried nicht der rechte Mann an seinem Platze ist. Es kann kein Zweifel darüber herrschen, dass es langsam aber sicher hier bergab geht. Das Orchester ist in dieser Saison bedeutend verkleinert worden, an die Stelle allererster Künstler treten oft in den ersten Partieen solche niedereren Ranges; während wir noch in der vorigen Saison in den Herren Felix Mottl, Alfred Hertz und Arturo Vigna drei Autoritäten am Dirigentenpult hatten, ist für Mottl kein Ersatz geschaffen worden. Dem bisherigen Konzertmeister Nahan Franko ist die dritte Kapellmeisterstellung gegeben worden. Ehrgeiz, Fleiss und Talent sind ihm nicht abzusprechen, aber er hätte sich doch seine Sporen erst in kleineren Verhältnissen verdienen müssen. Die New Yorker sind zu verwöhnt, sie wollen sich Experimente nicht gefallen lassen. Und weshalb sollten sie? Obgleich Conried die Ausgaben in vielen Punkten sehr beschneidet, wovon die meisten der hiesigen Künstler ein Liedchen singen könnten, vor allem die deutschen, sind die Eintrittspreise die alten geblieben. Wer 5 Dollars (20 Mark) für einen Parkett-Platz bezahlt, darf auch Ansprüche stellen! Eine Milka Ternina, Johanna Gadski, Schumann-Heink, Fritzi Scheff und der geniale Baryton Campanari haben keine würdigen Nachfolger erhalten. Die von ihnen vertretenen Fächer sind künstlerisch verwaist. Und das Repertoire! Meistens italienische, abgedroschene Opern, von denen manche schon vor langen Jahren ad acta gelegt wurden: Lucia, Liebestrank, Lucrezia Borgia, Gioconda, Rigoletto, Traviata, Don Pasquale, Barbier usw. usw. „Caruso" ist die Parole! Neben ihm singen Marcella Sembrich mit hoher Kunst und den ge

Digitized by Google

ringen Resten einer früher wundervollen Stimme und Nellie Melba, die immer ein grosses Stück Eis mit sich herumzutragen scheint. Ebenso kühl und reserviert sind Gesang und Spiel der Amerikanerin Emma Eames, welche die Elisabeth und Sieglinde sang. Lillian Nordica tritt als Kundry (!) auf. Am wenigsten kann aber Aïno Ackté genügen, der aus unerklärlichen Gründen trotz energischsten Protestes der gesamten Presse viele Haupt-Partieen anvertraut werden. So machte sie aus der „Eva" die reine Karikatur: teils war sie Operettensängerin, teils Tragödin. Hertz dirigierte die „Meistersinger" ganz ausgezeichnet, sein Talent entfaltet sich zusehends. Die „Meistersinger" gaben aber auch einem anderen Künstler Gelegenheit, sein Genie ins rechte Licht zu setzen: Otto Goritz. Sein „Beckmesser" ist eine in jeder Hinsicht vollendete Kunstschöpfung. Leider verlässt er New York mit Ablauf dieser Saison, da ihm von Herrn Gregor, dem Direktor der neuen „Komischen Oper" in Berlin ein glänzender Antrag gestellt wurde. Vorzüglichen Künstlern werden jetzt in Deutschland bessere Gagen bezahlt, als am hiesigen Metropolitan Operahouse! Auch Olive Fremstad feierte einen echten Triumph, nämlich als „Carmen". Was das hier bedeutet, wo man jahrelang eine Calvé, wenn auch ungerechtfertigterweise, vergötterte, ist schwer zu beschreiben. Ich halte Frl. Fremstad für eine der ersten ihres Faches. Letztes Jahr gab sie Proben davon als Sieglinde, Venus usw. Mit gutem Erfolg trat Heinrich Knote als Stolzing, Tannhäuser und Lohengrin auf, wenn er auch die Erinnerung an van Dyck, bei mir wenigstens, nicht verwischen kann. Frau Senger-Bettaque ist für hier nicht ausreichend. Sie debutierte als Brünnhilde in der Walküre. Weder stimmlich noch darstellerisch erreicht sie ihre Vorgängerinnen. Günstig führte sich dagegen Bella Alten als Cherubin in „Figaro" ein. Sie sang auch recht erfolgreich die Musetta in „La Bohême", worin Saleza als „Rudolfo" glänzte. Albert Reiss' „David" ist in Deutschland als Musterleistung bekannt. Burgstaller trat als Parsifal und Siegmund auf. Ein Fiasko war die Italienerin Maria de Macchi als „Lucrezia".

Arthur Laser

PARIS: Am 14. Dezember zogen endlich auch „Tristan und Isolde" unter einem wahren Triumph in die Grosse Oper ein. Die zurückgelegten Wagner-Etappen sind: „Lohengrin" 1891, „Walküre" 1893, „Tannhäuser" 1895, „Meistersinger" 1897, „Siegfried" 1902, „Tristan" 1904. Es stehen nun noch zu erwarten: „Rheingold" 1906, „Götterdämmerung" 1908 und „Parsifal" in unbestimmbarer Zukunft. Der „Holländer" hat unterdessen an der Komischen Oper ein Heim gefunden, wo er nach einer Schonzeit von sieben Jahren mit erhöhtem Glanze am 28. Dezember wieder aufgetaucht ist. „Tristan" ist immerhin für Paris auch in der Bühnenform nicht mehr ganz neu. Schon 1899 setzte Lamoureux kurz vor seinem Tode seine letzten Kräfte an die fünfundzwanzig Vorstellungen des „Tristan" im Nouveau-Théâtre und vor zwei Jahren liess die Société des Grandes Auditions „Götterdämmerung" und „Tristan" im Théâtre de la République abwechseln. „Tristan" hat in Paris für sich, dass sein ausserordentlich leidenschaftlicher Charakter dem französischen Gefühl besonders behagt, während er im Gegenteil in Deutschland immer noch als Ehebruchsdrama einem gewissen Misstrauen begegnet. Er hat gegen sich, dass seine Handlung so einfach ist, dass die Musik schon deswegen trotz alles ihres inneren Reichtumes hier und da monoton wird. Es ist immerhin wahrscheinlich, dass „Tristan" in Paris festeren Fuss fassen wird, als die allzu deutsch-bürgerlichen „Meistersinger" und der „Siegfried", der dem weiblichen Element zu wenig Raum bietet. Im „Tristan" hat die Grosse Oper die Neuerung eingeführt, nur das wenige zu streichen, das Wagner einst selbst gestrichen hat. Die Aufführung beginnt deshalb zu der für Paris unerhört frühen Zeit von halb acht Uhr und schliesst um Mitternacht. Aber diese fünftehalb Stunden würden nicht einmal ausreichen, wenn überall das richtige Tempo eingehalten würde. Im allgemeinen werden

Digitized by Google

alle schnelleren Partieen überstürzt, um die zwölfte Stunde nicht zu überschreiten. Vielleicht hat sich auch der Dirigent Taffanel die Vorwürfe über seine etwas lahme Leitung des „Siegfried" zu sehr zu Herzen genommen und durch sein Feuer im „Tristan" seinen Widersachern imponieren wollen. Louise Grandjean ist von Frau Cosima als Isolde der Direktion aufgezwungen worden. Das Verfahren ist diskutierbar, aber das Ergebnis war, wie selbst die Parteigänger der Lucienne Bréval zugeben müssen, sehr glücklich. Die Sängerin, die als Magdalena in den „Meistersingern" ihre Wagnerdienste begann und mit der Brünnhilde des „Siegfried" fortsetzte, hat als Isolde sehr viel mehr gehalten, als sie je versprach. Die Stimme ist nicht übermässig stark, reicht aber aus und bleibt bis ans Ende rein und klangvoll. Der Vortrag und das Spiel, namentlich das stumme Spiel, haben durch das Studium in Bayreuth ausserordentlich gewonnen. Alvarez sang, von einigen kleineren Detonationen abgesehen, den Tristan mit prachtvoller Stimme und oft mit mehr Ausdruck, als man ihm zugetraut hätte. Delmas war ein guter Kurwenal, obgleich ihm die Partie etwas zu hoch liegt. Sehr gut sang Grosse den Monolog Markes, der hier durchaus nicht als Länge empfunden wurde. Die Brangäne war einer Anfängerin, Frl. Féart, zugeteilt worden, die nichts verdarb, aber auch nichts aus der Partie machte. — Die Komische Oper war dem „Fliegenden Holländer" eine Revanche schuldig. Im Jahre 1897 gab sie eine so ungenügende Aufführung, dass das Konzertpublikum nicht einmal den vielgeliebten Spinnerinnenchor wiedererkannte. Nur die Ouvertüre fand Gnade und nach zehn Vorstellungen war das Interesse bereits erloschen. Diesmal wird das Schicksal, soweit die Generalprobe des 26. Dezember ein Urteil zulässt, ein weit besseres sein, obschon auch die grossen Inszenierungskünste des Direktors Carré den Einwand nicht ganz gehoben haben, dass der wahre Platz des „Holländer" die Grosse Oper wäre. Die Spinnerinnen waren diesmal zwar reizend gruppiert und sangen fast ebenso reizend, aber der doppelte Männerchor des dritten Aktes war sehr dürftig. Die Choristen der Grossen Oper, die in den „Meistersingern" so tüchtig waren, wurden hier schwer vermisst. Von den Solisten verdient Claire Friché als Senta volles Lob für ihre stimmliche Ausdauer, aber ihre Auffassung der Rolle war äusserlich theatralisch. Renaud muss vor etwa zehn Jahren ein prächtiger Holländer gewesen sein, aber heute reicht seine Stimme, die schon im „Don Juan" nicht mehr ganz befriedigte, für die anspruchsvolle Partie weder oben noch unten aus. Beyle war fast zu gut für den unglücklichen Erik und Vieuille genügte als Daland. Der Haupterfolg fiel eigentlich dem Orchester zu. Der bis jetzt nur im Repertoire beschäftigte Dirigent Picheran überraschte als sicherer Wagnerkenner. Die Tempi waren fast alle richtig und nur hier und da deckte das Orchester die Stimmen mehr als nötig. Der „Fliegende Holländer" heisst auf französisch immer noch „Le Vaisseau-Fantôme", weil „Le Hollandais Volant" den Doppelsinn des „diebischen Holländers" hätte. Felix Vogt

KONZERT

AACHEN: Der bedeutendste Vorgang auf musikalischem Gebiete war Mitte November die Uraufführung eines neuen Werkes von Fr. E. Koch. Es führt den Titel „Von den Tageszeiten" und behandelt in vier Abschnitten die Nacht, den Morgen, Mittag und Abend. Bewegung in die lyrische Masse bringen der Totentanz, des Landmanns Tätigkeit beim Säen, Schnitterlied und das Tanzlied unter der Linde. Dazu treten als Parallelen Abschnitte aus dem Leben Jesu: Heilige Nacht, Jesus im Tempel, Bergpredigt und Golgatha. Da der Text vom Komponisten selbst herrührt, so herrscht zwischen ihm und der Komposition stets engster Zusammenhang. Die Aufnahme des ungewöhnlichen Werkes bei Publikum und Kritik war einstimmig günstig. Freilich hatte Prof. Schwickerath so emsig und zielbewusst geschafft, dass die Chöre in geradezu idealer

Digitized by Google

Weise zum Vortrag kamen. Koch hat hier meines Erachtens einen grossen Wurf getan. Die musikalische Erfindung ist originell, bewegt sich in melodischen Konturen und wird zusammengehalten durch eine geistreiche Kontrapunktik. Der Schwerpunkt liegt in den Chören, die teilweise von entzückender Farbenpracht sind. Von den Solisten sicherte sich besonders Frl. Bengell das Entgegenkommen des Publikums. — Vom 3. Abonnementskonzert ist die Anwesenheit Teresa Carreño's zu melden, die wie überall Sensation erregte. Schwickerath dirigierte Goldmarks Frühlingsouvertüre und Schuberts C-dur Symphonie mit Schwung und Wärme. Joseph Liese

BERLIN: Die Singakademie unter Georg Schumann führte auch in diesem Jahre kurz vor dem Christfest Bachs „Weihnachtsoratorium" vor zweimal ausverkauftem Saale auf. Chor und Orchester leisteten Ausgezeichnetes; unter den Solisten zeichneten sich Anna Stephan im Alt und Arthur van Eweyk im Bass durch Stilsicherheit aus; der Sopran war durch Anna Münch, der Tenor durch Herrn Pinks vertreten. — Der 6. Symphonieabend der Königl. Kapelle war ausschliesslich Beethoven gewidmet: B-dur-Symphonie und Leonoren-Ouvertüre No. 3, dazu Klavierkonzert Es-dur, dessen Solopartie leider durch Frédéric Lamond in der rhythmischen Gestaltung zu unsicher, überhaupt zu unruhig angefasst wurde. Ausserdem aber brachte Weingartner noch etwas Besonderes: die grosse B-dur Fuge tantôt libre, tantôt recherchée, wie ihr Titel lautet. Ursprünglich zum Schlusssatz des Quartetts op. 130 bestimmt, aber alsdann losgelöst von den andern Sätzen und durch das humoristische Finale ersetzt, wurde die Fuge von dem Meister in doppelter Gestalt herausgegeben, als Streichquartett-Satz und im Klavierarrangement à 4 mains. Bülow war der erste, der es wagte, das Werk durch das gesamte Streichorchester mit Zuhilfenahme der Bässe öffentlich spielen zu lassen, als er an der Spitze der Meininger Hofkapelle stand. Dies Verfahren bringt meines Erachtens die einzige Möglichkeit, das breit ausgearbeitete, ungeheuer schwierig auszuführende Werk mit seinem tiefsinnigen Gedankeninhalt in die sinnliche Erscheinung treten zu lassen, was weder das vierhändige Arrangement noch das Soloquartett zu leisten vermag. Weil Weingartner in dem Streichorchester unserer Königlichen Kapelle ein wertvolleres Klangmaterial zu Gebote steht, als seiner Zeit Hans von Bülow, so ist sein Experiment viel, viel besser gelungen. Ganze Strecken des denkbar schwierigsten Ensembles klangen wirklich höchst reizvoll, das Ganze wurde in seinem Aufbau verständlich. Dem grossen Publikum kam die Fuge doch wohl wie ein ungelöstes Rätsel vor — aber dass Weingartner sie gleich wieder auf das nächste Programm gesetzt hat, ist nur gut zu heissen, denn nur durch wiederholtes Vorführen ist das allgemeinere Verständnis solcher Musik zu ermöglichen. — An Liederabenden sei der zweite von Julia Culp zu erwähnen, dessen Programm ausser Franz Schubert fünf Gesänge von Cornelius und zehn von Hugo Wolf brachte, ausserdem der dritte von Lilli Lehmann, die diesmal ausser Beethovenschen und Hugo Wolfschen Gesängen mit einer in ihrer Schule erzogenen jungen Dame Hedwig Helbig eine Reihe Duette aus Spohrs Jessonda, Mozarts Cosi fan tutte und Figaros Hochzeit spendete. „Mehr Mozart", aber nur, wenn er wirklich so vollendet wie hier gesungen wird, möchte ich auch ausrufen. E. E. Taubert

In seinem dritten Quartettabend bot das Münchener Streichquartett der Herren Kilian, Knauer, Vollnhals und Kiefer Beethovens grosses F-dur und a-moll Quartett, sowie unter Zuziehung von Anton Walch (aus München) Mozarts liebliches Klarinettenquintett. So prachtvoll auch das Zusammenspiel dieser Vereinigung ist, so lässt es doch mitunter Kraft des Ausdrucks und Tiefe der Empfindung vermissen. — Prof. Gustav Hollaender erwarb sich das Verdienst, Ernsts von Dohnanyi Serenade für Streichtrio (Verlag Ludwig Doblinger, Wien) zusammen mit Rampelmann und Sandow aus der Taufe zu heben. In dieser Serenade, die als eine erwünschte Bereicherung der viel zu

Digitized by Google

dürftigen Streichtrioliteratur anzusehen ist, bekennt sich der mir durch sein Klavierquintett und Streichquartett wert gewordene Komponist weniger als sonst zu Brahms. Ein hübscher, harmonisch interessanter Marsch eröffnet das Werk. Gefühlvoll und dabei pikant ist die Romanze, doch erscheint der Schluss zu gesucht. Der beste Satz ist das ungemein frische Scherzo, zu dem die einschmeichelnde Melodie des Zwischensatzes in schönstem Gegensatz steht. Unter den darauf folgenden Variationen über ein kurzes Thema sind einzelne ganz hervorragend, andere gesucht. Das munter dahin eilende Finale schliesst mit dem zweiten Thema des ersten Satzes ab. — Ein Konzert der von Prof. G. Hollaender dirigierten Neuen Orchester-Vereinigung zeigte diese auf der für Dilettantenvereine überhaupt möglichen Höhe; als Solisten wirkten erfolgreich die Koloratursängerin Frieda Hempel und Mischa Elman mit, der mir lange nicht so frisch wie am Anfang der Saison vorkam. — Mit dem philharmonischen Orchester unter Scharrers Leitung konzertierten die Geiger Hermann Martonne und Jan Hambourg; erster besitzt nocht nicht die für ein öffentliches Auftreten erforderliche Ruhe und Reife, letzter glaubte mit wildem Drauflosspielen die ihm fehlende Sauberkeit der Technik und Intonation ersetzen zu können; in strenge Zucht eines gründlichen Lehrers sollte er sich begeben, wenn er der Kunst nicht verloren gehen will. — Dem blutjungen Geiger Wladislaw Waghalter zuliebe leitete Joseph Joachim das philharmonische Orchester: der vielversprechende Künstler, der sich so hohe Ziele wie das Brahmssche und seines Meisters ungarisches Konzert gestellt hatte und letztes weit besser als das erste spielte, wird gut tun, ganz besonders auf Veredelung seines Tones und geistige Vertiefung hinzuarbeiten. — Einer der gediegensten unter den hier lebenden jüngeren Geigern, Issay Barmas, brachte sich in Erinnerung und erzielte, von Eduard Behm vortrefflich begleitet, einen grossen Erfolg. — Diesen hatte auch verdientermassen die Sängerin Susan S. Metcalfe, eine Künstlerin ersten Rangs sowohl in bezug auf Vortrag wie technische Ausbildung ihrer überaus sympathischen Stimme. — Dass auch ganz herrliche Stimmmittel das Fehlen musikalischer Beanlagung nicht kompensieren, bewies die durchaus im Dilettantentum befangene Sängerin Elisabeth Denzel. Dr. Wilh. Altmann

Der zweite Abend von Antonia Dolores bestätigte in allem die Wahrheit meines ersten Urteils: gute Stütze, elastische Spannung, die Tiefe halsig, schlechte Kopfresonanz, musikalischer Ausdruck monoton, Kunst, Temperament und Herz illusionär, aber um die Lippen ein liebenswürdiger Zug und der trügerische Schein einer sieghaften Leere. — Schöne, saftig-quellende Mezzosopranmittel fand ich bei Hedwig Schweicker, deren ernste, schöne und tiefe Gaben nach Ausmerzung der Kurzatmung und bei grösserer Selbständigkeit und Freiheit des Ausdrucks wohl die Kraft hätten, den beschwerlichen Pfad bis zum Ziele echter Kunst zurückzulegen. — Auch Isabella Timar und Ciska Schattka nährten günstige Hoffnungen; doch entspricht die Technik keineswegs den mitgebrachten Mitteln. — Von den Pianisten nenne ich zunächst Myrtle Elvyn, ein kräftiges Spieltalent ohne musikalisch-charakteristischen Ausdruck und künstlerische Reife und Wärme. Die gestellten Aufgaben standen in absolutem Widerspruch zur Begabung. Das bedeutende technische Vermögen krankt an einer harten, bockigen Unterarmtechnik, an einer im piano unindividuellen und im forte trockenen Tongebung, sowie an jeglichem Mangel der dynamischen Zwischenstufen. — Ernesto Drangosch musste Busoni's „Konzertstück" und der von ihm instrumentierten „Rhapsodie Espagnole" von Liszt zur Folie dienen. Im unmusikalischen und unfruchtbaren Chaos des ersten ging sein Spiel völlig unter, da es nur zur Farbe diente und nur als orchestrales Füllsel in Betracht kam. Die letzte liess dagegen eine elegante flüssige Technik und bedeutende virtuosische Fähigkeiten erkennen, die jedoch an der Grenze spielerischer Grazie sich im Rein-Instrumentellen erschöpften. — Ernst von Dohnányi enttäuschte in dem

Digitized by Google

Augenblick, wo er klassischen Boden betrat. Subjektive Kraft bedeutet oft objektive Leere. Sein Temperament wirkt nur wie ein rauschendes Gefälle künstlicher Kaskaden. Nach dem Ah! des ersten Eindruckes folgt das gähnende Nichts. Er spielt immer nur sich selbst ohne tiefere Beziehung zu Beethoven. — Margarethe Eussert ist eine brave, kecke Instrumentalistin, nichts mehr und nichts weniger. Brahms' kolossales op. 5 zerfiel ihr unter den Händen und bei Haydn und Beethoven merkte man, wo's fehlte: am echten Funken, an tief-innerer Wärme, am Blick für das Schlichte und Grosse, an freierer Geistigkeit und feinem Stil. — Bernhard Stavenhagen brach abermals eine Lanze für sich, seine Schule und Jung-München. Er dirigierte mit Leichtigkeit und Eleganz, aber wie immer ohne tieferes Erfassen des Kerns. Seine Schülerin Marianne Brünner — für eine Wienerin viel zu sentimentalisch — gab sich fleissig und brav mit ihrer Aufgabe (Liszts Es-dur Konzert) ab, ohne besondere Eigenart oder gar ausladende Kraft und virtuosischen Schmiss kund zu tun. Die symphonische Phantasie „Proteus" von Rudolf Louis hat Basel bereits aus der Feuertaufe gehoben. Es gehört zu jenen Werken moderner Gattung, in denen der spezifisch musikalische Gehalt im umgekehrten Verhältnis steht zu den aufgewandten Mitteln. Trotzdem soll die Arbeit der instrumentellen Faktur die Exposition der beiden motivischen Elemente und die Variationenform des Ganzen nicht gering geschätzt werden. Fällt der Schluss auch etwas ab und verliert an Tiefe des Vorwurfs, so lässt die Sicherheit der Technik, besonders der Instrumentation, eine günstige Entwicklung dieser Erstlingsfrucht erhoffen. Von den Orchesterliedern von Klaus Pringsheim und Hermann Bischoff nenne ich nur des letzteren „Bewegte See", das sicher gefasst. Die übrigen fallen in das Gebiet reiner Farbenskizzen, die objektiv nicht den geringsten Wert besitzen. Rudolf M. Breithaupt

Bei einem populären Konzert der Barthschen Madrigalvereinigung fiel der verhältnismässig geringe Besuch auf. Die vortrefflichen Leistungen dieser auserwählten Künstlerschar verdienten ein grösseres Interesse. Nelli Smiths Klavierspiel ist Salonkunst im besten Sinne, aber auch nicht mehr. Ein Schritt weiter auf dem Wege wahrer Kunstbetätigung ist Willy Hutter: die Pianosätze in Liszts h-moll Sonate gelangen ihm mit aussergewöhnlicher Eleganz und Weichheit. Noch fehlt ihm Kraft im Aufbau der Steigerung. Einer Kopfstimmenvirtuosin, Elsa Sant, haftet noch manches Dilettantische an, und Clara Wobschal wird es mir gewiss nicht glauben, wie ich ihre Vortragsweise ausdruckslos und langweilig finden konnte. Walter Fischer

DRESDEN: Im dritten Hoftheaterkonzert der Serie A kam Anton Bruckners grossartige E-dur Symphonie (No. 7) zu Gehör und erzielte eine von Satz zu Satz sich steigernde Wirkung unter Schuchs Leitung. Im dritten Konzert der Serie B war Eugen d'Albert Solist, der hier wie in seinem vorangegangenen Klavierabend Triumphe feierte. — Zu einem musikalischen Ereignis gestaltete sich das Extrakonzert des Mozartvereins, in dem Emilie Herzog sowie Alfred Reisenauer, Felix Weingartner und Julius Klengel solistisch mitwirkten. Letzterer spielte die ungeheuer schwierige c-moll Suite für Cello allein von Joh. Seb. Bach und desselben Meisters monumentales zweites Konzert für zwei Klaviere brachten Reisenauer und Weingartner zu zündender Wirkung. Weingartner dirigierte selbst seine Serenade F-dur für Streichorchester, ein Jugendwerk von liebenswürdigem Charakter, und fand dafür stürmischen Beifall. Drei seiner Gesänge für Sopran und Orchester interessierten zwar durch den blühenden Reichtum der Instrumentation, aber es schien mir, als ob durch diese orchestrale Verbreiterung der lyrische Charakter der Gedichte von Hamerling und Grillparzer verloren gehe — und da doch auch bei der Liederkomposition der Wagnersche Grundsatz von der Vorherrschaft der Dichtung in Kraft bleiben muss, so muss man gerade als überzeugter Wagnerianer gegen derartige „Lieder" Einspruch erheben, die,

Digitized by Google

mögen sie auch noch so glänzend gearbeitet sein, doch der Stilreinheit entbehren. — Im Musiksalon Bertrand Roth hatte ein fürstlicher Komponist, Landgraf Alexander Friedrich von Hessen, dessen erstes Streichquartett C-dur eine ebenso freundliche Aufnahme fand wie ein Klavierstück (gespielt von dem langjährigen musikalischen Begleiter des Landgrafen Otto Urbach) und drei Gesänge für Bariton, lebhaften Erfolg. — Als ein hochbedeutendes Werk des Dresdner Tonsetzers Oskar Wermann lernte man sein „Weihnachts-Oratorium" schätzen, das in der Kreuzkirche einen tiefen Eindruck machte. Dieses gross angelegte Werk enthält besonders in seinen Chor- und Ensemblesätzen Stücke von hinreissendem Schwung und kontrapunktischer Meisterschaft, während die Sologesänge die melodischen Ruhepunkte darstellen. — Kammermusikabende der Petrischen, Bachmannschen und Bauer-Schwabeschen Vereinigung sowie ein höchst genussreiches Konzert des Petersburger Streichquartetts vervollständigten das musikalische Bild. — Von den Solistenabenden seien die von Max Lewinger (Violine), Leopold Godowsky und William Winkler (Cello) hervorgehoben.

F. A. Geissler

HAMBURG: Seitdem an der Spitze unserer Philharmonie Max Fiedler steht, brauchen wir auf die wichtigen Neuerscheinungen der Konzertliteratur wenigstens nicht mehr so lange zu warten, bis das übrige musikalische und unmusikalische deutsche Vaterland darüber zu Gericht gesessen hat. Fiedler hat im allgemeinen Initiative und ganz besonders bricht sie bei ihm durch, wo sich's um Richard Strauss handelt. So machte er uns auch mit löblicher Schnelligkeit — bis dat, qui cito dat gilt auch hier — mit der „Symphonia domestica" bekannt. Der Erfolg des Werkes war gross in jeder Hinsicht: zwei ausverkaufte Säle zu Probe und Konzert, und so viel Beifall, dass Fiedler schon eine Wiederholung für den Januar anzeigen konnte. Diese Würdigung der Straussschen Kunst in dem sehr bedächtigen Hamburg bedeutet einen Sieg moderner Bestrebungen, dessen man sich rückhaltlos freuen darf. Aber ob die Majorität jetzt nicht blindlings Hosianna schreit, wenn sie den Namen Strauss liest, wie sie ehedem prinzipiell verurteilte, wenn man ihr Strauss zumutete? Dann hätte ja schliesslich doch wieder nur eine Person, nicht eine Sache gesiegt. Mein privates Urteil über die „Domestica" möchte ich nicht in den Vordergrund rücken. Aber ein anderes wäre doch zu sagen: es ist die höchste Zeit, dass Richard Strauss aufhört, seine persönlichen Angelegenheiten zu komponieren. Denn diese „Symphonia" ist schliesslich seine dritte res domestica. Erst rechnete er im „Heldenleben" mit seinen Kritikern ab, domestica I, dann in „Feuersnot" mit den Münchenern, domestica II, und jetzt langte er in der Familie an. Richard Strauss irrt vollkommen, wenn er glaubt, das interessiere die Welt so sehr. Das ist mutatis mutandis dasselbe, als wenn Otto Ernst sich in schlechten Theaterstücken seinen Ärger über die jungen Dichter und Kritiker vom Hals schreibt. Man wende mir nicht ein: ja, aber die „Meistersinger". Gewiss, sie enthalten ein Stück „domestica" aus Wagners Leben. Aber als Wagner sie konzipierte, war er bereits Überwinder, er war innerlich frei, er konnte die Dinge schon objektivieren. Bis er dahin gekommen ist, sollte Richard Strauss, wenn er unbedingt ein Programm braucht, einmal von seiner nächsten Umgebung abstrahieren. Sonst komponiert er uns vielleicht noch seine Köchin, sein Leibgericht, Babys Amme und die Königl. Oper in Berlin. Und das wäre schlimm. Vielleicht setzt er sogar unversehens Leoncavallo's „Roland von Berlin" in Musik. Mit diesen Bemerkungen, die nicht etwa einen Abfall von Strauss bemänteln wollen, sollen die imposanten musikalischen Schönheiten der „Domestica" nicht in Abrede gestellt werden. Nur sollte einmal ein recht guter, verständiger Freund Richard Strauss darauf aufmerksam machen, dass für einen genialen Scherz ein Lebensjahr aus Strauss' Blüteperiode doch zu schade ist und dass andererseits die Werke, denen die Ewigkeit gehören

Digitized by Google

soll, einen anderen Boden und einen anderen Organismus voraussetzen. — Im übrigen standen die letzten Wochen im Zeichen der geigenden Wunderkinder, wobei sich der kleine Mischa Elman als ganz gefährlicher Konkurrent Vecseys entpuppte. Er spielte mit Orchester das Tschaikowskysche Violinkonzert mit wahrhaft phänomenaler seelischer Superiorität; so, wie man's ähnlich höchstens von Auer je gehört hat. Der kleine Vecsey war bei uns nicht ganz glücklich. Man hatte mit Bach und erst recht mit Beethovens Konzert dem Knaben doch mehr zugemutet, als der innere Fonds des Kindes herzugeben hat. Ausserdem war er Elman gegenüber im Nachteil, da er mit Klavierbegleitung spielen musste. — Arthur Nikisch brachte an Beethovens Geburtstag die A-dur zur Aufführung; den Manen des Meisters und sich selbst zu Ehren. Ausserdem riskierte er wieder einmal eine kleine Dosis Franz Liszt in Hamburg. Diesmal die so tief poetischen und im Schluss namentlich so echt Lisztisch extatisch-pompösen „Ideale". Die Mehrheit der Zuhörer blieb trotz allem vollkommen ahnungslos. Frau d'Albert sang die Fidelio-Arie, ziemlich unzureichend, und die „vier Gesänge mit Orchester". Natürlich die von d'Albert. Heinrich Chevalley

LEIPZIG: Als neuntes Gewandhauskonzert wurde Haydns „Schöpfung" vorgeführt. Die Soli waren mit Erika Oschwald-Wedekind, Emil Pinks und Alexander Heinemann vortrefflich besetzt, Chor und Orchester leisteten unter Prof. Nikisch Allerbestes, und wenn trotzdem das hohe Schöpfungswerk nicht „herrlich wirken konnte wie am ersten Tag", so verschuldete das die im ganzen verfehlte, allzu rührselige Auffassung der Solisten und des Dirigenten. Zur rechten Schöpfungs-Freudigkeit gehört eben volle religiöse oder ästhetische Naivität! Das zehnte Orchesterkonzert im Gewandhaus war eine schöne, echt leipzigerische Weihnachtsbescherung mit einleitendem „Hirtenspiel an der Krippe" aus Liszt's „Christus", Prof. Julius Klengels prächtigem Vortrag des Violoncell-Konzertes von Schumann, herrlichen Chorgesängen (Lechner, Hasler, Eccard und Schumann) der Thomauer unter Prof. Gustav Schreck und Schuberts C-dur-Symphonie, die ja ihrer Entdeckung und Erstaufführung nach Leipzig und dem Gewandhause zu erb und eigen gehört. — Die Künstler des Böhmischen Streichquartetts veranstalteten als drittes Konzert einen ganz wunderbaren Brahms-Abend mit dem a-moll Streichquartett, dem g-moll-Klavierquartett (unter vortrefflicher pianistischer Mitwirkung von Fritz von Bose) und dem G-dur-Streichsextett (mit Prof. Hans Sitt und Emil Robert-Hansen). Von der allerneuesten Tondichterei zu den Schöpfungen eines Johannes Brahms — das ist immer wieder, als liesse man das lärmende Treiben der Welt hinter sich und träte in dämmernde Tempelhallen, darinnen Ewigkeitsworte gesprochen werden. Bei den Modernen ein ruheloses Spiel mit philosophischen Problemen, überstiegenen Gefühlen und grellen Farben — beim grossen Epigonen der Klassiker eine gefestigte Kunst abgeklärter Gedanken, tief ausgelebter Stimmungen und edel gegliederter Formen. Brahms gibt eine Kunst der Einkehr, eine Feiertagskunst, die mit weltabgewandtem Ohr und sabbatstiller Seele aufgenommen sein will, eine Lauterkunst, die durch die Sinne zum Geist — und nicht durch den Geist zu den Sinnen redet. Die Brahmssche Musik ist tongewordenes Ethos, und wer das in sich aufzunehmen vermag, der gewinnt sich tiefste Beglückung und Bereicherung des Geistes und der Seele. — Die dritte Gewandhaus-Kammermusik war ein schön gelungener Beethoven-Abend, an dem zwischen den Quartetten in c-moll (op. 18 No. 4) und in cis-moll (op. 131) Eugen d'Albert, Edgar Wollgandt und Julius Klengel die tönende Wunderwelt des B-dur-Trio op. 97 heraufbeschworen. — Als ein im Technischen bereits der Reife nahegebrachtes, ganz hervorragendes Klaviertalent erwies sich mit Beethovens A-dur Sonate op. 101, Brahms' Händel-Variationen, Chopin's h-moll Sonate und Etuden von Liszt die jugendliche Paula Stebel. Arthur Smolian

Digitized by Google

MÜNCHEN: Das grosse Ereignis der letzten Wochen war die Aufführung der „Symphonia domestica“ von Richard Strauss in der Musikalischen Akademie. Manche haben, verführt durch einseitige Berichte, einen zahmen Strauss erwartet und waren doppelt enttäuscht. Das Werk bringt weder neue noch wirklich künstlerische Probleme; man kann höchstens das unglaubliche Selbstbewusstsein bewundern, mit dem der Komponist sein Programm erledigt. O Abbé Vogler, du hast nicht geahnt, dass dein „ehelicher Zwist“ einmal eine solch derbe Neuauflage erleben würde! Mottl dirigierte, wie er alles dirigiert, mit ritterlichem, hingebungsvollem Eingehen und verschaffte dem Werk einen Erfolg, der um so merkwürdiger ist, als das Publikum der Musikalischen Akademie im Ruf einer sehr anspruchsvollen und besonnenen Zuhörerschaft steht. Sollten aber an diesem Erfolg lokale Ursachen schuld sein, so gälte wieder einmal das Sprichwort: alte Liebe rostet nicht. Mag Strauss auch irren, um seiner wahrhaft grossen Ideen willen, aus denen seine älteren Werke geboren wurden, wird ihm verziehen. Im vierten Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie brachte man die Phantastische Symphonie von Berlioz und ein aus Mendelssohns Elfen- und Geistermusik schöpfendes, aber doch in den Farben recht apartes Scherzo von Pfitzner. — Während also die Akademie dem Bedürfnis nach Neuem Rechnung trug, waren die letzten Abonnementskonzerte bei Kaim Beethoven und Brahms gewidmet. Von Brahms wurden ausser der 1. Symphonie die feinädrige Serenade op. 16 und das Violinkonzert op. 77 zur Aufführung gebracht; Thomson spielte den Konzertpart und nahm die Sache gegen seine Gewohnheit sehr leicht. Thomson ist kein Bach- und Beethovenspieler, folglich auch kein Brahmsspieler. — Solistenabende gab es eine ansehnliche Zahl, bedeutendere allerdings nur wenige. Henri Marteau brachte in einem Violin-Sonatenabend das jugendlich-ungestüme op. 4 von Volkmar Andreae zu Gehör, auch die eigenartige, in einzelnen Teilen fast sarkastische Sonate op. 72 von Max Reger, der übrigens vor kurzem sein freies Komponistenleben mit dem Amt eines Kontrapunktlehrers an der k. Akademie der Tonkunst vertauscht hat. Wenige Tage nach Marteau kam der Geiger Krasselt und spielte die Sonaten op. 1 von Wolf-Ferrari und op. 12 von Beethoven; er ist kein glänzender, aber ein ungemein sympathischer Künstler. Triumphe feierte der kleine Mischa Elman. Endlich möchte ich noch des neugegründeten Münchener Vokalquartetts gedenken, das sich aus den Damen Knabl, Schnaudt und den Herren Bergen und Martin zusammensetzt. Die Vereinigung tut uns wirklich not, denn sie pflegt auch ältere a cappella-Musik; ein weites Feld steht ihr hier offen; wie segensreich kann sie wirken. Dr. Theodor Kroyer

NEW YORK: Edouard Colonne war der Dirigent des zweiten und dritten philharmonischen Konzerts. Den gewaltigen Triumph, den er in der vorigen Saison mit der phantastischen Symphonie von Berlioz feierte, konnte er nicht zum zweitenmal erringen. Er scheint doch nicht der Universal-Künstler zu sein, für den man ihn bei der ersten Gelegenheit zu halten geneigt war. Auch jetzt bot er zum Teil Meisterleistungen, andere dagegen standen auf einem viel niedrigeren Niveau. Sein Bestes gab er zweifellos in Beethovens Coriolan-Ouvertüre, deren Vortrag absolut einwandfrei war. Natürlich stand er auch in der a-moll Symphonie No. 2 von Saint-Saëns auf der Höhe, aber das Werk selbst ist doch nur eine Spielerei, nicht wert, in einem grossen Konzert gespielt zu werden. Und die Suite „Impressions d'Italie“ von Charpentier, wie auch die Lalo'sche Ouvertüre „Le Roi d'Ys“, schliesslich auch noch die bekannten Orchestersätzchen aus Berlioz' „Fausts Verdammung“ gehören doch auch nur in ein Konzert populären Charakters. Colonne's Hauptaufgabe bestand in der vierten Symphonie von Brahms. Diese Aufgabe löste er leider sehr wenig befriedigend. Obgleich er für dieses Werk eine grosse Vorliebe besitzen soll, nahm er alles darin sehr

Digitized by Google

schläfrig, sehr eintönig. Solisten in den Colonne-Konzerten waren Anton Hekking, der d'Alberts Cello-Konzert, und Adele aus der Ohe, die Liszts Es-dur Konzert mit riesigem Erfolg spielte. — Walter Damrosch verleiht seinen Symphonie-Konzerten, die sehr stark besucht werden, einen grossen Reiz durch die Aufführung selten oder noch nie hier gehörter Werke. Die beiden letzten Programme enthielten Byron's „Manfred" mit Schumanns Musik, „Der Sturm" und die sechste Symphonie von Tschaikowsky, Mozarts Ouvertüre zum „Schauspieldirektor". Byron's Poem rezitierte David Bispham bis in alle Einzelheiten vollendet. Der Solist des anderen Konzerts war Ysaye, der mit Beethovens Konzert und Ballade und Polonaise von Vieuxtemps, denen er als Zugabe noch Bachs Chaconne folgen liess, Beifallsstürme erweckte, wie sie nicht oft gehört werden. — Die Oratorien-Gesellschaft führte unter Frank Damrosch das „Deutsche Requiem" von Brahms in würdevoller Weise auf. Leider war die Sopran-Solistin Etta de Montjau wenig genügend. — Höchst interessant waren wieder die Programme des Kneisel-Quartetts. Im zweiten gab es ein „Streich-Quartett" von J. S. Bach! Von der Bach-Gesellschaft ist dieses Werk in der Breitkopf & Härtel-Ausgabe als „Ouvertüre" für drei Streich-Instrumente und Clavicymbel herausgegeben. Es lohnt sich, als Quartett gespielt zu werden. Es machte einen tiefgehenden Eindruck. Im dritten Konzert war die Novität ein Streich-Quartett eines geborenen Amerikaners, F. S. Converse, in a-moll, op. 18, das mich aber nicht überzeugen konnte, dass Amerika auf dem Gebiete der Komposition zu den berufenen Ländern gehören wird. — Bemerken will ich, dass die von Franz Xaver Arens gegründeten Volks-Symphonie-Konzerte einen starken erzieherischen Einfluss ausüben. Sie finden vor ausverkauftem Saale statt, in Carnegie Hall. Die Eintrittspreise sind minimal. Die meisten der Zuhörer haben nie vorher ein Konzert besucht, der Zweck wird also erreicht. Das Orchester besteht aus 70 Musikern, Herr Arens stellt gute Programme auf und erläutert jedes Werk kurz und bündig. — David Bispham sang in seinem letzten Rezital Schuberts „Winterreise" und Brahms' „vier ernste Gesänge" und „die schöne Magelone". Pachmann gab einige weitere Chopin-Rezitals, Rudolf Friml bewies in zwei Rezitals, dass er von allen Pianisten die grösste Muskelkraft hat, Maria de Rohan gab ein Konzert mit Orchester (W. Damrosch). Trotz hübscher Sopranstimme passen ihre Vorträge nicht in die Öffentlichkeit. — Josef Hofmann übt viel Anziehung aus. Seine Rezitals sind stark besucht, aber sein Spiel ist immer etwas kühl reserviert. Arthur Laser

PARIS: Wie schwer es doch ist, offiziell von oben herab die Kunst zu pflegen! Das merkt man auch in Paris, obschon man hier eine leichtere Hand hat als z. B. in Berlin. Der seit etwas mehr als ein Jahr amtierende Direktor des Kunstwesens Henry Marcel glaubte etwas für die jungen Komponisten tun zu müssen und schrieb daher den subventionierten Konzerten Colonne und Lamoureux ein gewisses Quantum moderner Neuheiten vor. Noch hat diese Anordnung kein Jahr bestanden und schon zeigen sich ihre Schattenseiten. In einem seiner letzten Konzerte gab Chevillard-Lamoureux drei auffallend schwache Orchester-Präludien der Frau Rita Strohl, die sich durch ihre Bilitislieder ein gewisses Ansehen erworben hatte. Sie war diesmal ganz unter den Einfluss des anderen Bilitiskomponisten Debussy gefallen, dessen Grau in Grau bei ihr noch formloser geworden war. Warum hatte Chevillard diese Stücke angenommen? Er liess zu seiner Rechtfertigung erklären, er müsse sich an seinen Subventionsvertrag halten und, da ihm von ungespielten Werken lebender französischer Tonsetzer nichts Besseres angeboten worden sei, so habe er wohl oder übel die Präludien von Rita Strohl vortragen müssen. Er erholte sich hierauf von dem Schrecken, indem er in den nächsten drei Konzerten keine einzige Neuheit auf das Programm setzte. Schumanns Ouvertüre zur „Braut von Messina" war zwar eine „première audition", aber nur für Paris. Es

Digitized by Google

werden ihr kaum sehr viele andere auditions folgen, denn sie steht den Ouvertüren zu Genovefa und Manfred doch bedeutend nach. Am Weihnachtstage widmete Chevillard sodann das ganze Konzert Mozart. Relativ neu war da nur das Konzert für zwei Klaviere in Es-dur, das Diemer und sein Schüler Lazare Lévy mit bestem Geschmack vortrugen. Frau Raunay sang die Rache-Arie aus Don Juan, ein grosses Wagnis im Konzert, aber sie behauptete den Sieg. — Bei Colonne zeichnete sich Pierné als stellvertretender Dirigent namentlich durch die vollständige Ausführung der Kantate von Bach „Ich hatte viel Bekümmernis" aus. Er beschämte damit die alte „Société des Concerts", die kurz zuvor nur einen Auszug zu geben gewagt hatte. Eine andere bemerkenswerte Auffrischung Pierné's waren die Fragmente der „Indes Galantes" von Rameau. — In anderer Beziehung hat dagegen Marty in der „Société des Concerts" einen merklichen Vorsprung vor seinen Rivalen errungen, indem er zuerst Liszts „Christus", wenn auch nur den ersten Teil, aufs Programm setzte. Die teilweise etwas gemachte Naivetät dieser Weihnachtsmusik hinderte den Erfolg nicht, und das verspricht auch der „Heiligen Elisabeth" einiges Glück, die Alfred Cortot auf das Programm seiner jeden Monat an einem Donnerstag Abend stattfindenden Konzerte gesetzt hat. Cortot hat das Verdienst, einen recht tüchtigen Dilettantenchor rekrutiert zu haben, der letzte Woche eine befriedigende Ausführung der Missa Solemnis von Beethoven zustande brachte. Hätten nur auch die vier Solisten auf der Höhe ihrer Aufgabe gestanden! — Auch die Konzerte Le Rey haben im Théâtre-Marigny ihren regelmässigen Fortgang genommen. Im letzten Konzert gab es sogar eine Neuheit, eine Ouvertüre zu einem ungenannten Drama von dem beliebten Klavierspieler Breitner, der damit als Tonsetzer, soviel uns bekannt, debütierte. Der Anfang verspricht durch eine originelle Verwendung der Harfen, aber die weitere Entwicklung bewegt sich in einer keineswegs neuen pathetischen Phraseologie. Das Werk wurde gut aufgenommen, aber noch besser Breitners Vortrag der von Liszt orchestrierten Phantasie Schuberts. — Die „Société Philharmonique" war etwas zu sparsam mit Quartettmusik. Es blieb bei dem einzigen Petersburger Quartett. In den drei folgenden Konzerten hörten wir als Pianisten Pugno, Harold Bauer und Ernesto Consolo, als Geiger Thibaud und Kreisler, dessen wahrhaft klassischer Stil einen grossen Eindruck hinterliess, und als Cellisten Casals, der sich durch Gefühlstiefe auszeichnet. Den Gesang vertrat Jeanne Leclerq, Frl. Metcalfe und der Amerikaner Clark, der mit Schumanns Armen Peter Ehre einlegte. Ein originelles Programm führte die russische Liedersängerin Marie Olenin durch. Sie sang „Wer nie sein Brot mit Tränen ass" von Goethe in den vier Vertonungen von Schubert, Schumann, Liszt und Hugo Wolf. Man kann leider auch hier sagen: es kam nichts Besseres nach, denn Schubert hatte schon das Maximum erreicht. Eine andere tüchtige Sängerin deutscher Lieder lernten wir in der Spanierin Gracia Ricardo kennen. Felix Vogt

WIEN: Die ehemals festverschlossenen oder mindestens schwer zu öffnenden Türen unserer Konzertunternehmungen sind mit Beginn der heurigen Saison aus ihren Angeln gesprungen und mit Macht dringt das Neue und Neueste in die Säle. Gustav Mahler, Richard Strauss, Hans Pfitzner, also die ersten Kräfte der Modernen, waren wiederholt durch bedeutende, hier noch nicht gehörte Werke vertreten. Als Neuheit von Strauss erschienen die symphonischen Variationen „Don Quixote". Ferdinand Loewe brachte das schwierige Werk im Wiener Konzertverein durch Feinheit und Präzision der Ausführung zur Geltung. Diese unterhaltende und geistreiche Unmusik wurde vom Publikum, dem allzuviel Musik geboten wird, als abwechslungbietender „Schritt vom Wege" mit bester Laune aufgenommen. Im letzten Konzert der Philharmoniker war eine glänzende Wiederholung des „Heldenleben" unter Mottls Leitung vorangegangen, dessen erfindungsreichen, impetuosen und tief

Digitized by Google

empfundenen Partieen den Glauben an den Musiker Strauss gestärkt hatten. — Mit schier beängstigendem Beifall wurde Gustav Mahlers dritte Symphonie im ausserordentlichen Konzert der „Gesellschaft der Musikfreunde" aufgenommen. Sie musste innerhalb einiger Tage wiederholt werden und rief wieder ein elegantes, beifallshitziges Publikum herbei. Bedenkt man, dass Liszts „Faustsymphonie" und h-moll Sonate über vierzig Jahre brauchten, um sich zu ihrer heutigen Stellung in der Musikwelt zu erheben, so kann man sich skeptischer Regungen solchen raschen Erfolgen gegenüber nicht erwehren. Gegenwartsmusik ist's jedenfalls. Ob auch Zukunftsmusik, das ist die Frage. Mahlers Werk enthält unbedingt grosse Schönheiten, als deren lauterste und erhebendste das abschliessende Adagio erscheint. Steht es auch auf den Schultern Beethovens und Wagners, so singt sich diese inbrünstige Melodik doch tief in die Seele. Um so tiefer als Mahlers höchstentwickelter Klangsinn, hier, wo einfache Mittel zur Verwendung kommen, geradezu verklärende Wirkungen hervorzaubert. Bedenklich macht die barocke Anlage des Ganzen, die Monstruosität des Apparates und das ästhetische Zwielicht, in das der Komponist sein Werk rückt, das, unverkennbar aus einem Programm heraus geboren nun den Anspruch erhebt, absolut musikalisch genossen zu werden. Warum Beethoven nach den ersten drei Sätzen der „Neunten" den Freudenhymnus anstimmt, kann jeder verstehen, der das Vorangegangene in sich aufgenommen hat. Warum aber Gustav Mahler nach drei schon in ihrer Ausdehnung ganz disparaten Sätzen die Worte des Antichrist Zarathustra-Nietzsche mit einem überzärtelt christlichen Gedichtchen aus „Des Knaben Wunderhorn" zusammenkoppelt — das als sich selbst erklärend hinzunehmen, ist eine starke Zumutung. — Hans Pfitzner, dessen „Rose vom Liebesgarten" von unserer Hofoper mit Spannung erwartet wird, hat lange gebraucht, um den Weg nach Wien zu finden. Kürzlich wurde im Verein schaffender Tonkünstler sein Klaviertrio gespielt. Das durchaus eigenartige Werk rief eine Ergriffenheit der Zuhörer hervor, von der sich ein Publikum, das leider nur allzu musikgewohnt ist, nur selten erfassen lässt. Man sah sich da einem tiefen Ernst, einem Reichtum, einer musikalischen Vollblutnatur gegenüber, die wegen ihrer Seltenheit überraschend und beglückend wirken musste. Die schöne Herbheit, das Sprechende der Akzente, die überirdische Melodik des Adagio, die festumrissene, starke Persönlichkeit, die sich durch das ganze Stück geltend macht — alles wirkte zusammen, um einen nicht leicht verwischbaren Eindruck hervorzubringen. Nicht zuletzt war es die Aufführung, die den grossen Erfolg erzielte. Hier war das Können und die Liebe an der Arbeit. Kapellmeister Bruno Walter spielte den Klavierpart mit beherrschender Meisterschaft. Er hat Pfitzner innerlich erlebt und mit der Leidenschaft seiner auserlesenen Musiknatur erfasst. Rosé's intensiver Geigenton und der vorzügliche Violoncellist Friedrich Buxbaum taten das übrige. Pfitzners Art hat Kontakt mit dem Wiener Publikum. — Der beschränkte Raum nötigt mich von Solistenkonzerten nur der originellen Produktion von Wanda Landowska zu erwähnen, deren Wiedergabe alter Klaviermusik auf einem von Pleyel in Paris vorzüglich nachkonstruierten Clavecin den Zusammenhang dieser Kompositionen mit dem Instrument, für das sie geschrieben sind, überzeugend fühlen liess und den intimeren Kennern einen auserlesenen Genuss bereitete.

Gustav Schoenaich

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Brünn, Dessau, Dortmund, Dresden, Frankfurt, Genf, Köln, Stockholm, Weimar (Oper); Barmen, Brünn, Chemnitz, Danzig, Dessau, Dortmund, Elberfeld, Frankfurt, Genf, Heidelberg, Köln, Kopenhagen, Krakau, Krefeld, Montreux, Porto Alegre, Prag, Stockholm, Teplitz-Schönau, Weimar (Konzert).

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Von den Strauss-Porträts ist das erste die Wiedergabe des lebensvollen Gemäldes von dem bekannten Münchener Maler Fritz Erler, der uns die Reproduktion in liebenswürdiger Weise gestattete. Das Original, das im Jahre 1898 entstand, befindet sich im Besitz des Herrn Geheimrat Neisser in Breslau. — Die Photographie von Gebr. Lützel, München, eine glückliche Abweichung von den sonstigen photographischen Aufnahmen des Künstlers, ist 1903 angefertigt. — Die beiden Jugendbildnisse sind Unika. Der Meister hat uns die Originale in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt, wie wir ihm überhaupt für die Überlassung wertvollen Materials für unsere Kunstbeilagen zu grossem Dank verpflichtet sind. — Die ergötzliche Karikatur von Eduard Grützner, den dirigierenden Strauss darstellend, entnehmen wir der Münchener „Jugend".

Es folgen das Bild von Strauss' Vater Franz S. Strauss (geb. 26. Februar 1822 in München), das wir gleichfalls dem Tondichter zu verdanken haben, und die Porträts der beiden Männer, die auf die künstlerische Entwicklung Strauss' so ausserordentlichen Einfluss ausgeübt haben: Alexander Ritter und Hans von Bülow.

Es gereicht uns zu besonderer Freude, unsern Lesern einen Brief Richard Strauss' im Faksimile darbieten zu können, denn, wie uns der Meister selbst mitteilte, sind Briefe von ihm äusserst selten. Das überaus wertvolle Schreiben, das die Begeisterung und enthusiastische Verehrung des 21jährigen für Hans von Bülow glänzend dokumentiert, verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen von Frau Marie von Bülow. — Die Faksimilierung der ersten Seite der Originalpartitur des „Heldenleben" hat uns der Komponist gütigst gestattet.

Die folgenden sechs Beilagen, darunter Blätter von Meistern ersten Ranges, sind als Illustrationen zu Tondichtungen des Meisters zu betrachten: Macbeth, Kupferstich von E. Eichen, nach dem Gemälde von Wilh. von Kaulbach; Don Juan nach der Lithographie von Adolph von Menzel (der Altmeister hat uns die Reproduktion freundlichst erlaubt); Till Eulenspiegel nach einer alten Lithographie von J. Voss; Don Quixote nach dem Kupferstich von Gustav Doré; eine Illustration zu „Also sprach Zarathustra" von Hans Lindloff. Die Karikatur von John Jack Vrieslander symbolisiert in drastischer Weise „Des Helden Widersacher" aus dem „Heldenleben". Sie erschien seinerzeit in der „Rheinischen Musik- und Theaterzeitung".

Die Musikbeilage wird nicht verfehlen, das lebhafteste Interesse unserer Leser wachzurufen: stellt sie doch Strauss' erstes Lied dar, das er als 7jähriger Knabe komponierte. Der Meister hat uns seine der Öffentlichkeit bisher völlig unbekannte Jugendarbeit, die natürlich nur als Kuriosum zu betrachten ist, zur ersten Publikation überlassen. Unser ursprünglicher Plan, Strauss' op. 47 No. 4, die zweite, nach ca. 30 Jahren entstandene, in derselben Takt- und Tonart stehende Vertonung des Uhlandschen Gedichtes, diesem op. 1 No. 2 gegenüberzustellen, scheiterte leider an dem geringen Entgegenkommen des Verlegers Adolph Fürstner-Berlin.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google

DIE MUSIK

Es gibt keinen grossen Arbeiter in irgend einer Kunst, der nicht in einem Augenblick mehr sieht, als er durch tausendstündige Arbeit lernen kann. ○ ○ ○ ○ ○ ○

John Ruskin

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 9

Erstes Februarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

LINDLOFF

Digitized by Google

INHALT

Peter Cornelius
Hector Berlioz in Weimar

Felix Weingartner
Das Ritter-Quartett

Carlo Placci und **Paul Marsop**
Bayreuth in Gefahr

Dr. Wilhelm Altmann
Zwei Briefe Mendelssohns

Register zum 13. Band der MUSIK

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google

HECTOR BERLIOZ IN WEIMAR

(17. und 21. Februar 1855)

VON PETER CORNELIUS

Zum ersten Male aus dem Französischen zurückübersetzt und zur Erinnerung an die 50jährige Wiederkehr der Weimarer Berliozтage publiziert von

Dr. Edgar Istel-München



Vorbemerkung des Herausgebers. Dieser prächtige Bericht — meines Wissens der einzige, der von dem denkwürdigen Feste Zeugnis ablegt — wurde von mir jahrelang vergeblich gesucht, da nur unbestimmte Notizen über seine Existenz aufzutreiben waren. Erst kurz vor Erscheinen meiner Ausgabe der „Aufsätze über Musik und Kunst" von Peter Cornelius (Band 3 der „Literarischen Werke", Breitkopf & Härtel) gelang es den eifrigen Bemühungen meines Freundes J. G. Prod'homme in Paris, dem ich auch an dieser Stelle herzlich dafür danken möchte, den französischen Text in der „Revue et Gazette musicale de Paris" vom 27. Mai 1855 (S. 163 f.) und 5. Juni 1855 (S. 169 ff.) zu entdecken — leider zu spät, um noch eine Aufnahme in jene Sammlung zu ermöglichen. So erfolgt denn hier die erste Publikation mit ausdrücklicher Genehmigung des Herrn Prof. Dr. Carl Maria Cornelius.

Das deutsche Originalmanuskript ist verschollen, doch habe ich mich bemüht, stilistisch der Ausdrucksweise des Verfassers möglichst nahezukommen. Cornelius schreibt über die Angelegenheit vom 5. März 1855 an Hestermann (Ausgewählte Briefe usw. herausgegeben von Carl Maria Cornelius, Bd. 1 der „Literarischen Werke" S. 198): „Ich bin die letzten Wochen anhaltend für Berlioz tätig gewesen, zu dessen hiesigem Konzert am 21. Februar ich vorher noch ein Werk zu übersetzen hatte.[1]) Dann war er 14 Tage hier, und später ... war ich mit einem grösseren Aufsatz über das Konzert beschäftigt, welchen ich an Herrn von Sacy, Redakteur des Journal des Débats, gesendet und welcher dort in einer französischen Übersetzung erscheinen soll." Über den weiteren Verlauf der Angelegenheit unterrichtet ein undatierter Brief Berlioz' an Cornelius: „Personne au Journal des Débats n'avait pu m'en donner des nouvelles. Quand enfin, il y a quinze jours, Mr. Casimirsky, celui de nos confrères qui traduit les journaux allemands, m'apprit qu'il avait traduit votre travail et que le rédacteur en chef en avait ensuite refusé l'insertion. La traduction n'était pas présentable. Alors je m'adressai à Brandus[2]) pour la Gazette musicale et celui-ci s'y prêta de très bonne grace. Mille remercîments pour toutes les charmantes observations contenues dans votre analyse; celles sur la captive surtout m'ont enchanté." Die Redaktion des Blattes begleitete den Abdruck des Aufsatzes mit folgender einleitenden

[1]) Es war die „Kindheit Christi". Im übrigen vgl. über die Beziehungen zwischen dem französischen Meister und dem deutschen Dichterkomponisten meinen Aufsatz „Berlioz und Cornelius" (Berliozheft der „Musik", III. Jahrg. Heft 5 S. 366 ff.). Ein jetzt in meiner Corneliusausgabe S. 240 ff. abgedruckter Berliozaufsatz war mir damals noch nicht bekannt.

[2]) Der bekannte Musikverleger.

Digitized by Google

Bemerkung: „La lettre suivante nous fut adressée il y a deux mois par l'un des littérateurs-musiciens les plus distingués de l'Allemagne, qui habite Weimar. Nous n'avons pu jusqu'à présent lui donner place dans la Gazette musicale; mais l'intérêt qu'elle offre n'était pas tellement de circonstance lorsqu'elle fut écrite qu'on ne puisse la lire avec plaisir encore aujourd'hui.“ Darauf bezieht sich ein Brief Cornelius' an seine Schwester Susanne (Weimar, am letzten Mai 1855[1]), worin es heisst: „Dieser Tage bin ich auch mit einem Berlioz-Artikel in einer Pariser Zeitung erschienen, wo man mich in der Einleitung ‚un des littérateurs-musiciens les plus distingués de l'Allemagne‘ — schimpfte. Tut nichts! Immer zu! Le poète Ruckert kam auch in meinem Aufsatz vor! Famos!“ Wenden wir uns nun zu dem Aufsatz selbst, der sich in zwei Abschnitte scheidet, deren einer das Hofkonzert vom 17. Februar schildert, während der andere das Konzert im Theater am 21. Februar behandelt.

Hector Berlioz in Weimar

I. Das Hofkonzert (17. Februar)

Berlioz verlässt gelegentlich die Welthauptstadt Paris, nicht, um einen jener Streifzüge durch das musikalische Europa auszuführen, von denen seine beredte Feder uns schon so oft berichtet hat, sondern aus Liebe zu einer kleinen deutschen Residenz, deren Name für alle Zeiten im Ruhmesglanz erstrahlt. Kein Wunder, denn Weimar[2]) ist für ihn gewissermassen die künstlerische Heimat geworden. Abgesehen von der kleinen Künstlergemeinde, die seine Partituren kennt und bewundert, findet er in Weimar auch ein grösseres Publikum, das schon von seinen früheren Besuchen her und durch häufige Aufführungen seiner ersten Werke genügend vorbereitet ist, um auch an seinen neuen Schöpfungen Gefallen zu finden. So begrüssen also Künstler und Publikum freudig jedesmal die Ankunft des grossen Meisters und empfangen ihn stets gewissermassen mit Dankbarkeit. Und in der Tat, das deutsche Publikum sieht in ihm einen von deutschem Geiste geweihten, unter Beethovens Fittichen erstarkten Künstler, dem es schon längst das geistige Bürgerrecht verliehen hat und bewundert in ihm den Schöpfer grosser Werke wie Romeo, Faust, Benvenuto Cellini; im einzelnen sind seine Lieblinge der ungarische Marsch, der Sylphentanz, die Fee Mab, und die Arie Cellini's, die schon bei uns populär geworden sind. Die Weimarer Künstler verehren in ihm den Meister moderner Instrumentation, den Erben Beethovens, den unerschöpflichen Polyphonisten, den Polyrhythmiker grossen Stils; sie bewundern in ihm den Musiker, der, wie Beethoven und Schubert, den Nektar seiner Schöpfungen nur aus den edelsten Blüten trinkt, der aus

[1]) Briefe I. S. 208.

[2]) Zum ersten Male war Berlioz Ende Januar 1843 in Weimar gewesen. Sein zweiter Aufenthalt fällt in den November 1852. Vgl. den 3. Brief seiner Reise durch Deutschland.

Digitized by Google

einem poetischen Gedanken neue Formen zu entwickeln und alten Formen Poesie zu verleihen weiss; der sich nicht nur von Palestrina, Bach, Gluck, Mozart und Beethoven, sondern auch von Shakespeare und Goethe, von Byron und Moore, von Victor Hugo und Walter Scott hat anregen lassen. Und als Kritiker versteht er es mit scharfer Feder ebensogut seiner Begeisterung wie seinem Unmut Ausdruck zu geben. Aber vor allem schätzt man in ihm den Helden, der aus Liebe zur Kunst in seiner Heimat Missgunst, Hass und Spott willig erträgt, der nie eine Note schrieb, die nicht seinem hohen, ihm stets vorschwebenden Ideal entsprach, der niemals der Mode Zugeständnisse machte noch um die Gunst des Publikums buhlte, der nie sich zu ihm aus eitler Selbstsucht herabliess, sondern stolz auf seiner steilen Höhe wartet, bis die Menge zu ihm hinansteigt.

Das Hofkonzert, das Berlioz zum Geburtstag der Grossherzogin dirigierte, brachte uns die erneute Bekanntschaft mit früheren Kindern seiner Muse: das Fest bei Capulet aus „Romeo", den Chor und Tanz der Sylphen aus „Faust", sowie den Chor der Erzgiesser aus „Benvenuto Cellini". Allerdings war auch ein in Weimar unbekanntes Werk dabei „La Captive" (aus „Orientales" von Victor Hugo). Dieses Werk bedeutete für uns in mehr als einer Hinsicht etwas Neues, denn wir haben in ihm eine neue Art musikalischen Stils gefunden. In der Harold-Symphonie und in der Phantastique kann man die von Beethoven ausgehende Entwicklung Berlioz' verfolgen; man kann sagen, dass die zweite Hälfte des „Freischütz" und die Geisterchöre im „Oberon" von Weber zur „Fee Mab" und zum Hexensabbat in der Phantastique die Anregung gaben. Dagegen hat „La Captive" keinen geistigen Vater. Sie ist eine zur Musik gewordene Blume; sie ist eine jener Himmelstränen, von denen Rückert singt, dass sie zu Perlen werden, wenn sie der Künstler in der Schale seines Geistes auffängt. Diese Landschaftsstimmung in der Orchesterbegleitung, die jene einsame Gestalt umwebt, ohne von ihr abzulenken, diese Erinnerungen an die lustigen Tänze und Gesänge der Heimat, worein sich das bohrende Gefühl der Gefangenschaft mischt, schliesslich der schmerzensvolle Blick auf das weite, nur von leichtem Windhauch gekräuselte Meer, das der Mond im Silberglanz bestrahlt, — all das fesselt und entzückt Gemüt und Phantasie. Für dieses einzige Werk gäben wir gerne eine ganze Oper hin. Lange, sehr lange noch wird es leben, wenn schon mehr als ein anspruchsvolles Werk dahingegangen ist. „La Captive" von Berlioz ist eine der schönsten musikalischen Schöpfungen, in Charakteristik und Lokalfarbe, sie ist ein in Poesie und Wahrheit der Erfindung unvergleichliches Stück.

Merkwürdig ist die Entstehungsgeschichte des Werkes.[1]) Gelegentlich

[1]) Berlioz' eigene Erzählung darüber ist etwas abweichend (vgl. das 12. Kapitel seiner italienischen Reise und das gleichlautende 39. seiner Memoiren).

Digitized by Google

seiner italienischen Reise befand sich Berlioz eines Tages in den Abbruzzen zu Subiaco in einem Gasthause inmitten einer Gesellschaft von Malern, Architekten und Bildhauern. Diese Künstler hatten für ihre Arbeiten alle verfügbaren Tische und Stühle belegt, und er selbst konnte in dieser Enge sich kaum umdrehen. Da stiess er zufällig an einen Tisch und warf eine Farbenschachtel und ein Buch auf den Boden. Das Buch aber war der Band „Orientales" von Victor Hugo und öffnete sich beim Fall gerade so, dass das Gedicht „La Captive" auffiel. „Das will ich komponieren, um auch etwas zu tun," rief unser Meister, „das gibt ein Lied für eine schöne Römerin, der ich schon lange so etwas versprochen habe." Berlioz pflegte nun stets so rasch zu komponieren, und die Einfälle drängten sich so bei ihm, dass er, um die besten Gedanken im Augenblick festzuhalten, eine Art musikalischer Stenographie zu seinem Privatgebrauch zu erfinden genötigt war. In jenem Falle war ihm diese Erfindung besonders von Nutzen, denn, da er gerade kein Notenpapier bei sich hatte, brauchte er nur einen Bleistift zu nehmen, seine Brieftasche zu öffnen und mit Hilfe seiner Stenographie im Augenblick die köstliche Melodie festzuhalten, die, von ihrem Schöpfer schon am nächsten Tage vergessen, sonst auf ewig verloren gewesen wäre.

„La Captive" erschien lange danach als schlichte Romanze mit Klavier- und Violoncello-Begleitung bei Schlesinger in Paris. Man muss das Stück, wie es früher war, vergleichen mit dem, was es jetzt ist, man muss die ihm zuteil gewordene Entwicklung und schliesslich das merkwürdige Instrumentalkolorit, das es jetzt hat, studieren, um einen Blick in die geistige Werkstatt des Meisters zu tun.

Besagtes Konzert hat uns aber noch eine zweite Neuheit gebracht, und wir wünschten, die ganze musikalische Welt hätte teilnehmen können an dem Genuss, den wir dabei empfanden. Es handelt sich um Liszts Klavierkonzert mit Orchester, von ihm selbst gespielt.

„Das muss man schon sagen," sprach eine Dame neben mir zu ihrer Nachbarin, „Weimar ist eine merkwürdige Stadt; im selben Konzert spielt Liszt und dirigiert Berlioz, wahrhaftig, ich glaube, an keinem Orte der Welt kann man so etwas Seltsames und Herrliches mehr erleben."

In jenem Klavierkonzert verhält sich das Soloinstrument zum Orchester nicht wie eine ältliche Hausfrau, die eine Gesellschaft von Dummköpfen zum Tee einlädt, um unter ihnen mit ihrem Geist zu glänzen; das Klavier gleicht hier vielmehr einem gescheiten und lebensfreudigen Fürsten, der sich mit einem geistvollen und gebildeten Hofstaat umgeben hat und nun bald mit seinem alten Minister (dem Fagott) von wichtigen Geschäften sich unterhält, bald seinem tapferen Heer (den Violinen) heisse Schlachten ins Gedächtnis ruft, bald einige schalkhafte Worte an die Hofdamen (Flöte

Digitized by Google

und Klarinette) richtet, ohne daran im geringsten Anstoss zu nehmen, wenn ein Page (Triangel) bescheidentlich sich in die Unterhaltung zu mischen wagt.

Vergebliches Bemühen wäre es, zu beschreiben, wie Liszt dieses Meisterwerk spielte, wir wollen nur sagen, dass die Dilettanten, die Liszts Talent zu kennen glauben, weil sie ihn früher einmal gehört haben, sich sehr täuschen, denn er steht heute in jeder Beziehung weit über dem, was er in der glänzendsten Periode seiner Virtuosenlaufbahn war.

II. Das Konzert im Theater (21. Februar)

(„Die Kindheit Christi" — „Die phantastische Symphonie" — Erstaufführung des lyrischen Monodrams „Die Rückkehr ins Leben".)

Wir konnten jenes epochemachende Hofkonzert nicht verlassen, ohne von dem Gefühl innigster Dankbarkeit für das Herrscherhaus durchdrungen zu sein, das seit so langer Zeit ohne Unterlass so viele geistige Schätze anhäuft und nutzbar macht. Wer einmal das Glück hatte, sich den grossherzoglichen Herrschaften zu nähern, konnte sich davon überzeugen, dass die von ihnen ausgeübte Pflege der Kunst und der Schutz der Künstler nicht das Ergebnis politischer Spekulation, sondern der Ausfluss einer wahren und tiefen Liebe für edle Geisteswerke sind. Am Weimarer Hofe wird die Kunst in der Tat geehrt, aber, was noch viel mehr heissen will im Gefühl der Künstler, sie wird wahrhaft geliebt und begriffen.

Dem glänzenden Hofkonzert, das wir eben geschildert haben, folgten die Proben und Vorbereitungen für das grosse öffentliche Konzert, das im Theater stattfinden sollte mit folgendem reichhaltigen Programm: „Die Kindheit Christi", die „Episode aus dem Leben eines Künstlers" (Phantastische Symphonie) und „Die Rückkehr ins Leben", letzteres lyrisches Monodram zum erstenmal szenisch aufgeführt. Eine ziemlich zahlreiche Zuhörerschaft, aus Künstlern und Dilettanten bestehend, wohnte den Proben bei, um allmählich in den in Stimmung und Stil so verschiedenartigen Geist der einzelnen Werke einzudringen.

In der phantastischen Symphonie verfolgte man mit Interesse alle Abbeugungen jener charakteristischen Melodie (der sogenannten „idée fixe") von ihrem ersten Auftreten als Hauptthema des ersten Satzes an bis zu dem Augenblick, wo im Finale inmitten der tollen Ausbrüche spottender Verzweiflung, die ihren Hohn über Glauben und Liebe ergiesst, diese sanfte und edle Melodie Ton und Art einer gemeinen Tanzweise annimmt. In dem Monodrama dagegen achtete man besonders auf das musikalische Gewebe jener farbenglühenden Stücke, die einzig durch szenische Dar-

Digitized by Google

stellung dem Hörer ihren Ausdruckswert zu enthüllen vermochten. Wir werden gleich auseinanderzusetzen haben, welch merkwürdiger Form sich Berlioz in dieser Komposition bedient hat.

In der „Kindheit Christi" endlich suchte man sich mit den Kirchentonarten zu befreunden, die der Meister hier so glücklich angewendet hat, die aber zunächst das moderne Ohr etwas befremden.

Dieses ungeheure Programm wurde am Konzertabend grossartig ausgeführt und die Wirkung, die es auf das zahlreiche Publikum ausübte, überstieg um ein beträchtliches jene, die die Proben hatten vorempfinden lassen. Diese poesievollen Bühnenbilder, der Stall zu Bethlehem, die lieblichen Gestalten der Jungfrau und des heiligen Joseph im Gegensatz zu Herodes, den drei Weisen und den römischen Soldaten, machten den tiefsten Eindruck auf alle Zuhörer, während die geringere Anzahl musikalisch Gebildeter andere Genüsse in den harmonischen Kühnheiten und in der so fruchtbaren, zu unerwarteten Effekten führenden Anwendung des fugierten Stils fand. Man hörte so aufmerksam zu, dass man bei keinem einzelnen Stück der Trilogie zu applaudieren wagte; aber sobald der Gesang der Engel am Schlusse jedes Abschnitts verklungen war, erdröhnte tosender Beifall von allen Seiten des Saales und am Schlusse wurde der Meister zweimal hervorgerufen. Was die Wiedergabe betrifft, so bewunderte man besonders die Zwiegesänge des heiligen Paares in Bethlehem und Sais (gesungen von Frl. Genast und Herrn v. Milde) sowie den Evangelisten des Herrn Caspari.

Vielleicht wurde die phantastische Symphonie im ganzen am besten gespielt, da das Weimarer Orchester in Anbetracht der ausserordentlichen Schwierigkeit sich dem Studium des Werkes mit geradezu wütendem Eifer hingegeben hatte.

Eine Analyse der Symphonie hier zu geben, ist genau so überflüssig wie eine der Trilogie, denn beide Werke sind jetzt in Paris ebensogut und vielleicht noch mehr wie in Deutschland bekannt. Beschränken wir uns also darauf, zu sagen, dass das Adagio und das Finale von den fünf Sätzen der Symphonie weitaus den grössten Eindruck auf unser Publikum machten.

Was das Monodrama betrifft, das zum ersten Male so, wie es sein Schöpfer konzipierte, ausgeführt wurde, so bringt es die Fortsetzung der durch ein kurzes Programm angedeuteten und in der phantastischen Symphonie vom Orchester allein geschilderten Szenen in wirklich dramatischer Entwicklung. Hier treten Menschenstimmen zum Orchester hinzu und „der Künstler" erscheint in Person. Eine besondere szenische Einrichtung ist für die Darstellung des Monodramas notwendig.

Da die Chöre und Orchestersätze als Wahngebilde der handelnden Person erscheinen, müssen also die Mitwirkenden unsichtbar bleiben. Der

Digitized by Google

Schauspieler, der den „Künstler“ darstellt, erscheint allein auf der hierzu vergrösserten Rampe; das Orchester, die Chöre und der Dirigent werden durch den vor ihnen niedergelassenen Theatervorhang verdeckt. Dieser Vorhang, der den Schall der Stimmen und Instrumente abschwächt und letztere dem Auge entzieht, verleiht dem Klang etwas Geheimnisvolles, und so steigert sich die Wirkung, so werden die musikalischen Halluzinationen der handelnden Person gewissermassen wahrscheinlich gemacht.

In dem dramatischen Plan der Symphonie (Episode aus dem Leben eines Künstlers) konnten die Gewaltsamkeiten und Blasphemieen des Hexensabbats nicht den Schluss bilden. Die Überfülle der Gedanken und Empfindungen, die der Gegenstand seinem Autor zufliessen liess, hatte ihn schon dazu verführt, die Zahl der üblichen vier Symphoniesätze zu überschreiten, und der geschürzte Knoten musste immerhin noch gelöst werden. Eine Reihe von Bildern drängte noch nach Gestaltung. So sieht sich der Meister, befeuert von seinem Genius, genötigt, den engen Kreis epischer Darstellung seines Ich zu verlassen: er zertrümmert die herkömmlichen Schranken, schwingt sich gleichsam auf die Tribüne und zeigt sich dem versammelten Volk, dem bis dahin sein leidenvolles Schicksal nur durch Vermittlung des Orchesters verkündet worden war.

„Seht“, so scheint er zu rufen, „das ist das Los des Künstlers; betretet das Allerheiligste seines inneren Lebens; schaut seine Leiden und Freuden; erkennet in ihm den geweihten Priester des Schönen; dort sind seine erbitterten Feinde; seht, wie er vor seinen Göttern kniet, bereit, zu kämpfen, gegen die Schänder des Heiligtumes. Trinket mit ihm aus dem Becher des Genius, leidet, weinet mit ihm.“

Zu Beginn des Dramas denkt „der Künstler“, in Ohnmacht nach dem Genuss des narkotischen Giftes, das er, um sich zu töten, eingenommen, an seinen Freund Horatio und glaubt ihn noch die Goethesche Ballade „Der Fischer“ singen zu hören, die er für ihn ein Jahr zuvor in Musik gesetzt hatte. Die Verse des deutschen Dichters enthalten eine direkte Anspielung auf die Leidenschaft, die das Herz des Künstlers für die geliebte Frau verzehrt. So entsteht der erste Monolog und die logische Fortsetzung seiner Gedanken in den folgenden Szenen.

Seine schweifende Phantasie verirrt sich in eine der düstersten Schöpfungen des menschlichen Geistes, zur Geisterszene in Shakespeare's Hamlet. Sein musikalisches Denken tritt in Aktion und ein Totengesang von unheimlicher Färbung tönt ihm mit schauriger Langsamkeit in die Ohren: „Froid de la mort, froid de la tombe“ usw.
(„Grauen des Todes, Nacht ohne Stern“ usw.)

Dieser Chor ist eines der ergreifendsten Stücke, die Berlioz geschrieben hat.

Digitized by Google

Die gedehnten Klagelaute der Trompeten und Posaunen, unterstützt von Klarinetten und in merkwürdigem Rhythmus vom Pizzicato der Streichinstrumente begleitet, führen allmählich zum Ensemble und zu einem gewaltigen Unisono der Soprane, Tenöre und Bässe; das Orchester verstärkt die Singstimmen hier und da durch Aufschreie einer furchtbaren Beklemmung; dann wird alles schwächer und endlich ganz still; ein einziges Horn, herabsteigend auf Fragmenten des obstinaten Pizzicatorhythmus, erscheint wie ein letzter Toter, der seufzend in sein Grab zurückkehrt.

Nach Ausführung dieses Grabgesangs ergreift der „Künstler", der in schreckensvoller Andacht gelauscht, wieder das Wort. Er vergleicht das ungeheure Genie Shakespeare's mit dem Geiste derer, die ihn gelästert, steigert sich allmählich bis zur Wut und sagt allen jenen Fehde an. Er will nach Kalabrien oder in die Abruzzen gehen, um irgend einem Räuberhauptmann seine Dienste, sei es auch als einfacher Brigant, anzubieten. Während er, ganz rasend, ein Banditenkleid anprobiert und seine Waffen schwingt und prüft, spiegelt seine Phantasie ihm grässliche, blutige Szenen vor, während ein wilder Sang, bald im Chor, bald von einer Stimme ertönt.

Aber das Fieber hat endlich seinen kritischen Höhepunkt erreicht, und in einem plötzlichen Umschwung seiner Gefühle wird „der Künstler" vom Gedanken der Erfüllung seiner teuersten Hoffnungen erfreut. Er erblickt sich in Zukunft von Liebe gekrönt; die Höllenpforte, von lieber Hand zugeschlagen, schliesst sich; er hört einen Glücksgesang sich auf weichen Harfenakkorden erheben. Sein ideales Ich ist's, das da singt; die Hände der Geliebten sind es, die süss und leise auf der Harfe begleiten . . .

Das Herz des Künstlers, erschöpft von langen Leiden, scheint brechen zu wollen bei den Ausbrüchen schwärmerischer Liebe; er denkt an Zeit und Tod, an ewiges Vergessen. Er fragt sich, ob er in der Nähe der Geliebten und mit ihr sterben werde, ob ein Freund als Zeuge seines Glückes auf seinem Grabe die Sängerharfe aufhängen wird, dass sie im Abendwinde letzte Harmonieen ertönen lasse.

Hier tritt ein kurzes Instrumentalzwischenspiel, „die Äolsharfe, Erinnerungen" betitelt, ein, in dem ganz schwach das Thema des „Glücksgesangs" wieder auftritt, begleitet von dem melancholischen Spiel der Winde und geheimnisvollen Harmonieen der Äolsharfe.

Mehr können wir von diesem Stück nicht sagen, von dem man unmöglich einen Begriff geben oder die Wirkung beschreiben kann. Das ganze Haus stand beim Anhören unter einem tiefen, ungewohnten Eindruck.

Aber „der Künstler" entreisst sich entschlossen allen jenen Träumen, die seine Geisteskräfte zu erschöpfen drohen, und weiht sich aufs neue dem Dienste der Kunst, die seine Führerin und Trösterin sein soll.

„Das ist" — so sagt er — „gerade die Stunde, zu der sich meine

Digitized by Google

zahlreichen Schüler versammeln; betrauen wir sie mit der Aufführung der symphonischen Skizze, die ich neulich über Shakespeare's ‚Sturm' geschrieben habe. Das Feuer dieses jugendlichen Orchesters wird auch meines wilder entfachen, und so werde ich meine Arbeit wieder aufnehmen und vollenden können . . ."

Nach Beendigung dieses letzten Monologs geht „der Künstler" hinaus, um sich in den Probesaal zu begeben, wo seine Schüler und Freunde sich gewöhnlich um diese Stunde versammeln; der Vorhang erhebt sich nach seinem Weggehen, und man sieht ein grosses Orchester auf den Stufen eines Amphitheaters aufgestellt. Im selben Augenblick nehmen auch die Mitglieder des Chors auf der Rampe Platz und „der Künstler" erscheint wieder.

Er macht sich gleich daran, seine neue Komposition proben zu lassen; er verteilt die Gruppen der Instrumentalisten und Sänger; er gibt ihnen allen künstlerische Ratschläge, indem er ihnen die inneren Ursachen des Erfolges oder Misserfolges einer musikalischen Aufführung auseinandersetzt. Dieses „reale" Orchester samt Chor führt schliesslich das Tonstück über den „Sturm" auf, worauf „der Künstler" sich bei den Mitwirkenden bedankt und sie entlässt. Die Musiker verlassen nun das Theater, und während sie weggehen, erscheint „der Künstler", nachdem sich der Vorhang aufs neue gesenkt, wiederum an der Rampe, in Träumerei versunken. Zum letzten Male lässt das „ideale" Orchester die „idée fixe" der phantastischen Symphonie ertönen, in der bekanntlich die Geliebte verkörpert ist. „Noch einmal" ruft er, sie erkennend, „noch einmal . . . und genug für immer." Er geht hinaus.

Solcher Art ist das seltsam aufregende Werk, das Berlioz zum ersten Male in Weimar aufführen liess und zu dem er, wie zu der „Kindheit Christi", auch die Dichtung verfasste. Kaum war der letzte Ton verklungen, als das Haus in lauten Beifall ausbrach und das Publikum stürmisch nach dem Meister rief.

Die Darstellung des „Künstlers", einer Rolle, die in Sprache und Haltung grosse Schwierigkeiten bot, war unserem geschickten Schauspieler Ganz anvertraut worden und er hat sie zu allgemeiner Zufriedenheit durchgeführt. Herr v. Milde sang mit seltener Ausdauer den Räuberhauptmann, Herr Caspari trug mit unvergleichlichem Ausdruck und Wohllaut den Glücksgesang und die Ballade „Der Fischer" vor. Das letzte Stück, das nicht für Orchester, sondern nur mit Klavier gesetzt ist, wurde von Liszt selbst begleitet.

Zur gesanglichen Ausführung jener merkwürdigen farbenreichen Phantasie über den „Sturm" hatten sich die Dilettanten der Singakademie unter der geschickten Leitung des Herrn Montag mit den Künstlern vom

Digitized by Google

Theater vereinigt. Mehrere Musiker aus den in der Nähe von Weimar gelegenen Städten hatten zudem noch die Reihen unseres trefflichen Orchesters verstärkt.

Die Erinnerung an diesen denkwürdigen Abend wird noch lange unter uns weiterdauern, und man hat sie sogar durch zwei Kunstwerke verewigt. Herr Lauchert, ein kürzlich nach Weimar gekommener Maler, hat Berlioz' Züge in einem Ölgemälde festgehalten, und Hoffmann von Fallersleben improvisierte einen lateinischen Toast zur Feier der Aufnahme des Meisters in den Neu-Weimar-Verein, einen Klub, dem Liszt präsidiert und den erst kürzlich die Künstler und Gelehrten hier gründeten. Dieser Toast, schlicht aber würdig von Raff vertont,[1]) wurde bei dem Berlioz zu Ehren gegebenen Bankett als Chor gesungen, und in der folgenden Nacht wiederholten wir ihn trotz der eisigen Kälte vor der Wohnung unseres Gastfreundes:

Nostrum desiderium
Tandem implevisti,
Venit nobis gaudium
Quia tu venisti.

Sicut coloribus
Pingit nobis pictor,
Pictor es eximius
Harmoniae victor.

Vivas, crescas, floreas,
Hospes Germanorum,
Et amicus maneas
Neo-Weimarorum.

[1]) Nach freundl. Mitteilung von Frau Musikdirektor Raff war diese Komposition nicht mehr unter den Papieren des Komponisten zu finden.



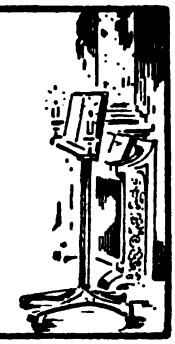
Digitized by Google



DAS RITTER-QUARTETT

von

Felix Weingartner-München



Für einen in Barmen geplanten Kammermusik-Abend mit meinen Kompositionen war an mich die Anfrage ergangen, ob ich einwilligte, dass meine Werke vom Ritter-Quartett ausgeführt würden; d. i. eine Vereinigung von vier jungen Künstlern, die von Musikdirektor Traugott Ochs in Bielefeld nach einem Plane des bekannten Viola-Verbesserers Prof. Hermann Ritter in Würzburg herangebildet worden sind, und die mit diesem Abend ihren ersten Schritt in die Öffentlichkeit wagen sollten. Eine ausführliche Schilderung erweckte mein Interesse und ich gab meine Zustimmung, was ich nicht zu bereuen hatte. Zwar fand ich nicht etwas Fertiges, künstlerisch Vollendetes vor, wohl aber eine Neuerung, die lebensfähige Keime für die Zukunft in sich birgt und darum der Beachtung wert ist.

Das Wesentliche dieser Neuerung besteht darin, dass die zweite Violine des Quartetts durch die fünfsaitige Ritter-Bratsche ersetzt wird, die neben den vier üblichen Saiten C G D A noch eine der sogenannten Quinte der Violine entsprechende E-Saite besitzt, die somit imstande ist, mit Leichtigkeit in die höchsten Lagen der Violine emporzuklimmen, ohne jedoch den der Bratsche eigentümlichen Klang-Charakter ganz zu verlieren. Die Bratsche hinwiederum wird durch eine Tenor-Geige ersetzt, ein Instrument in der Form eines Violoncells, nur kleiner als dieses, deren vier Saiten genau eine Oktave tiefer stehen, wie die der gewöhnlichen Violine, also auch in G D A E.

Die erste Violine und das Violoncell bleiben unverändert.

Die vier Instrumente stehen also, was ihren Umfang und ihre Stimmung betrifft, in regelmässigen Abständen von einander, die ungefähr, und das war der leitende Grundgedanke des ganzen Planes, der Lage der vier hauptsächlichen menschlichen Stimmen entsprechen, wie es das nachfolgende Schema, wofür ich die Namen benutze, die Musikdirektor Ochs den Instrumenten seines Quartetts gegeben hat, verdeutlicht.

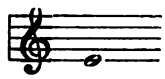
Digitized by Google



In der Klangwirkung fiel mir zunächst der sehr durchdringende Charakter auf, den die zweite Geigenstimme dadurch, dass sie auf einer Bratsche gespielt wurde, gegenüber der ersten Violine bekam, während die Tenor-Geige sich kräftig sowohl vom Violoncell wie auch von den Oberstimmen abhob. Grössere klangliche Selbständigkeit der Mittelstimmen war somit das erste Ergebnis meiner Beobachtungen. Sie erklärt sich dadurch, dass, während beim gewöhnlichen Quartett drei Individualitäten, Violine, Bratsche und Violoncell, vertreten sind, wir hier deren vier untereinander ganz verschiedene, also ein Quartett im eigentlichen Sinne des Wortes, vor uns haben. Hand in Hand damit geht eine grosse Tonfülle, aber auch eine wesentlich dunklere Tonfärbung, die an manchen Stellen von wundervoller Wirkung ist, den Absichten der Komponisten jedoch sicherlich nicht überall entsprechen dürfte. In meinem Quartett z. B. entschloss ich mich, eine sehr charakteristische Bratschenstelle dennoch der Bratsche zu überweisen, sie also in die zweite Violinstimme zu überschreiben, während die Tenorgeige an derselben Stelle mühelos die Stimme der tiefliegenden zweiten Violine übernehmen konnte. Solche Notwendigkeiten dürften zwar verhältnismässig selten eintreten, nicht immer aber wird sich die Schwierigkeit so leicht beheben lassen, wie in diesem Falle; eine hohe Lage der zweiten Violinstimme hätte das erwähnte Auskunftsmittel unmöglich gemacht. In meinem Sextett, wo ein Kontrabass und das Klavier hinzutraten, waren hingegen keinerlei Nachteile zu verspüren. Der Streichkörper hielt den Tonwogen des prachtvollen Ibach-Flügels, die ich nicht im geringsten zu mässigen brauchte, ausgezeichnet stand und die Gesamtwirkung soll nach dem Urteil objektiver Zuhörer eine vortreffliche gewesen sein. Der dunklere Klang der neuen Zusammenstellung kam allerdings auch diesem, im wesentlichen düster gefärbten Tonstück besonders entgegen.

Digitized by Google

Die junge Künstler-Vereinigung, die erst vor kurzem zusammengetreten ist und unter der Leitung ihres für die neue Idee begeisterten und opferwilligen Lehrers mit wahrem Feuereifer studiert, wird demnächst unter dem Namen „Deutsches Quartett" den Versuch machen, ältere Meisterwerke der Kammermusik öffentlich vorzutragen. Dann erst wird ein genaueres Urteil möglich sein, inwieweit die neue Zusammenstellung mit dem Charakter der für das übliche Quartett geschriebenen Werke vereinbar ist.

Ich stehe dem Plan einstweilen hauptsächlich deshalb mit grosser Sympathie gegenüber, weil sich mir damit für die Kammermusik, der feinsten und edelsten Blüte der Tonkunst, neue Aussichten zu eröffnen scheinen. Abgesehen von der klanglichen Fülle und dem individuellen Hervortreten jedes einzelnen Instruments ist es für die Polyphonie eines Quartetts sehr erspriesslich, die zweite Stimme eine Quinte, die dritte eine Quarte tiefer führen zu können, als bisher. Daneben könnte die alte Zusammenstellung natürlich ruhig weiter bestehen; es gäbe eben zwei Arten von Streichquartett. Bemerkenswert ist der Gewinn einer neuen leeren Saite auf  Tritt zum üblichen Quartett eine Tenorgeige als fünftes Instrument, so ergibt sich ein Quintett von sehr ausgeglichener und mannigfaltiger Tonfärbung, und ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich eine derartige Zusammenstellung für das Streichquintett schon deshalb für zukunftsreich halte, weil sie den Komponisten mehr Spielraum in Beziehung auf die selbständige Führung der tiefen Stimmen gestattet, als die bisherige, sei es nun, dass zwei Bratschen oder zwei Violoncelle verwendet werden. Aber auch für das Orchester ist die Tenorgeige ernstlich in Erwägung zu ziehen. Erstens sind die Bratschen durch ihre schwache Besetzung noch immer die Stiefkinder des Orchesterquartetts, trotzdem Berlioz schon vor fünfzig Jahren gegen diesen Übelstand seine schärfsten Pfeile losgeschossen hat. Ein Bratschenpult jedoch mit Tenorgeige besetzt gäbe dieser Stimme vielmehr Saft und Kraft, ohne dass mehr Musiker angestellt zu werden brauchten. Ebenso könnte man die zweiten Geigen durch einige Ritter-Bratschen mit der E-Saite verstärken. Ist endlich die Tenorgeige erst allgemein bekannt und geübt, so wäre es sicherlich von grossem Nutzen, ihr eine besondere Stimme in der Partitur anzuweisen.

Nach meiner Meinung sollten moderne Komponisten lieber darauf hinarbeiten, den Streichkörper zu bereichern und zu kräftigen, als immer neue Bläsermassen anzuhäufen.

Digitized by Google



Unter dem Titel „Bayreuther Winterstimmungen. Ein Protest“ brachte die angesehenste und einflussreichste Wochenschrift Italiens, der Florentiner „Marzocco“, in der Nummer vom 18. Dezember 1904 einen ausgezeichnet geschriebenen Artikel Carlo Placci's, der in den Kreisen der italienischen Musikfreunde grosses und berechtigtes Aufsehen erregte. Ich halte es für geboten, die gut Bayreuthisch Gesinnten in Deutschland — zu denen sicherlich alle Leser der „Musik“ zu zählen sind — mit diesem Aufsatze bekannt zu machen und gebe ihn hier unter Weglassung einiger entbehrlicher Sätze in einer Übertragung wieder, die ich streng sinngemäss zu halten mich bemühte.

„Zu oft und leider mit allzuviel Berechtigung erheben die Ausländer ihre Stimme gegen Akte der Zerstörung, die in Italien begangen werden, als dass sie sich wundern dürften, wenn wir unsererseits uns einmal gestatten, uns gegen schimpfliche Dinge aufzulehnen, die sie sich zuschulden kommen lassen. Dabei spricht nicht etwa irgendwelche Gereiztheit mit: lediglich Gerechtigkeitsgefühl und guter Geschmack lassen mich zur Feder greifen. Es gibt Disharmonieen, die uns weh tun, wo wir sie nur immer wahrnehmen. Insonderheit können wir nicht ruhig zusehen, wie begnadete künstlerische Wallfahrtsstätten entweiht werden, ohne einen Alarmruf auszustossen. Der Protest, der im Namen der Ästhetik eingelegt werden

Anmerkung. Graf Carlo Placci, der einer der ältesten und angesehensten Florentiner Familien entstammt, hat sich in seinem Vaterlande als Ästhetiker wie als Romanschriftsteller einen hochangesehenen Namen gemacht. Als Hans v. Bülow wenige Jahre vor seinem Tode zum letztenmal in der Arnostadt weilte, waren wir im Hause der geistvollen Frau Hillebrand, der einst auch durch die Freundschaft Wagners ausgezeichneten Witwe des Literar- und Kulturhistorikers Karl Hillebrand, des öfteren zusammen: ich habe den Meister die letzten Sonaten Beethovens nie so vergeistigt, so überirdisch schön vortragen gehört als in diesen noch vom Geist der grossen Renaissance erfüllten Räumen. Bülow schätzte Placci sehr und prophezeite ihm eine glänzende Zukunft als Schriftsteller. M.

Digitized by Google



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

IV. 9

Digitized by Google

Digitized by Google



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Digitized by Google

Digitized by Google

muss: ist er nicht ein internationales Recht, besser noch, eine internationale Pflicht?

Letzthin war ich in Bayreuth — die wundersame Ruhe hatte mich bestrickt, jener ein wenig melancholische Reiz, der während der stillen Jahreszeit kleineren Städten zu eigen ist, die der Strom der grossen Welt nur in den schönen Sommermonaten für kurze Zeit durchflutet. Von kosmopolitischem Leben ist jetzt nichts zu spüren. Bayreuth ist auf das angewiesen, was die Ansässigen sich gegenseitig bieten können — es herrscht die behagliche Ruhe der Provinz . . . Dort oben auf dem Hügel hebt sich von den entblätterten Bäumen, in seinem roten Backsteingewande das Theater Richard Wagners ab — ein stummer Riese! Wie viele Erinnerungen an herrliche, durchgeistigte Aufführungen werden in uns wach! Wie sehnen wir uns danach, bald, bald wieder die machtvolle Stimme des Meisters zu hören!

Heute öffnen sich uns die Pforten des Festspielhauses nicht, heute werden wir keiner Mustervorstellung beiwohnen, keinen hohen Festtag der Kunst erleben — heute bleibt das Heiligtum, das vornehmste Ziel unserer Wanderfahrten, verschlossen. Was sonst nur auf dem zweiten Plan des Interesses stand, nur einen Ergänzungswert hatte, rückt diesmal in den Vordergrund . . . Im Winter haben wir ein ‚Bayreuth an sich' vor uns, mehr bescheiden, mehr ursprünglich. Wie originell offenbart sich jetzt der Charakter der süddeutschen Stadt des 18. Jahrhunderts! An den eingetrockneten Fontänen, an den laublosen Hecken der köstlichen Eremitage möchte man in nebliger Dämmerstunde den Schatten jener ganz einzigen Markgräfin von Bayreuth, der Schwester des grossen Friedrich, heraufbeschwören und sich vorträumen, es gäbe auf der ganzen Welt kein holdes Frauenbild, als sie allein! Geht man vormittags auf den gefrorenen Wegen des Schlossgartens hin und wieder, an deren Rändern verschneite Rokokostatuen stehen, so will man von keinen Büchern wissen, ausser denen, in die ein Jean Paul seine mit ewiger Jugend getränkten Phantasieen ergoss! . . . Wie schön ist in seiner Dezembereinsamkeit der langgestreckte Marktplatz, so typisch mit seinen stumpfgrauen Brunnen! Das Hoftheater, eines der entzückendsten aus der Zeit der Grazie, die ehrwürdigen Paläste in dunkelgetöntem Stein, jedes alte Gemäuer aus der Epoche, jede kleine Verzierung im deutsch angehauchten Louis Quinze-Stile, jede feine aus der puderüberstäubten Periode noch herübertönende Note erfreut uns — denn sie ergänzt sich mit einer anderen, gleich charakteristischen Note, sie ist ein unentbehrliches Glied des Ensembles, das die Einheitsfarbe der noch unangetasteten Stadt des 18. Jahrhunderts trägt, wie sie im Mittelpunkt, im Grunde einer welligen Wiesen- und Waldlandschaft von echt germanischer Eigennatur ruht.

Nun denn: jener Symphonie von Bauwerken in ernstem Grau in-

Digitized by Google

mitten lachender Frühlingsauen droht Zerstörung und Vernichtung. Hässliche moderne Hauskasten schieben sich vor das Alte und Vornehme; neue nüchterne Strassenzüge bedecken allmählich die umgebenden Gelände: und all das in unerquicklichem Durcheinander, ohne planvolle Absicht, ohne jede Harmonie, ohne dass etwas wie ein künstlerischer Leitgedanke erkennbar ist, ohne dass jener Sinn für einheitlich zusammengefasste Wirkungen waltet, wie ihn ein Karl Buls, der hochverdiente Bürgermeister von Brüssel, in der Ausgestaltung seiner Vaterstadt betätigte . . .

Auch in Bayreuth drängt das auf reichlichen Geldgewinn gerichtete Streben Einzelner das mit ästhetisch-künstlerischen Fragen eng verknüpfte Interesse der Gesamtheit zurück.[1]) Auch in Bayreuth gibt es Stadtbehörden, die den Kopf verloren haben und sich geneigt zeigen, weiss der Himmel welche Barbareien zu erlauben — gestachelt von einem unklaren, ehrgeizigen Drang, recht aus dem Vollen zu wirtschaften, im Banne eines Grössenwahns, der in keiner Weise dadurch gerechtfertigt ist, dass alle zwei Jahre einige tausend Fremde zum Besuch der Festspiele während vier Wochen in Bayreuth vorsprechen.

Wir armen Italiener haben ähnliche törichte Gelüste am eigenen Leibe büssen müssen, und können daher, durch Mitleid wissend, aus Herzensgrund schelten, wenn sie sich bei anderen regen. Im übrigen: ist Bayreuth nicht auch ein Stück von uns geworden, gehört es als idealer Besitz nicht ebenso der ganzen Welt wie Deutschland an? Wir Ausländer wünschen es aus zwei gewichtigen Gründen so erhalten zu wissen, wie es sich im ganzen jetzt noch darstellt. Vor allem, weil es eine Stadt von historischer Bedeutung mit ganz ausgeprägtem Charakter ist, den zu verderben eine Todsünde wäre. Sodann, weil uns das Recht zusteht, zu fordern, dass das Bayreuther Theater — für uns gleichsam ein hochheiliger Tempel der grossen Erinnerungen, zu dem wir von weit her wallfahrten — dass, sage ich, das Festspielhaus nicht eines Tages durch die widerwärtige Nachbarschaft eines Strassenmischmaschs von Eisenbahnarchitekturen in einem abgeschmackten Zukunftsstil geschändet werde.

Denn lächerlich ist die Ansicht, dass unser ästhetisches Gefühl und Bedürfnis zu seinem Rechte komme, wenn nur die Hauptsehenswürdigkeit eines Ortes, hier der Palast, dort die Statue, dort das Freskogemälde, mit einem Wort das berühmte Meisterwerk des berühmten Mannes gerettet wird. Auch der mit ihm zusammengewachsene Rahmen, auch die Umgebung soll von Vernunft und Rechts wegen erhalten bleiben. Ganz unschätzbar ist das Zusammenwirken gegeneinander abgetönter Stimmungsfaktoren in künstlerischen Dingen; die ergänzenden Harmonieen der Land-

[1]) Placci spielt hier auf Krisen an, von denen besonders die grösseren italienischen Städte in den Jahren 1880—1900 heimgesucht wurden.

Digitized by Google

schaft, der architektonischen Umgebung, der historischen Erinnerungen — sie haben einen legitimen Wert, sie sind von unersetzlicher Bedeutung. Dürften wir dulden, dass der stille, grasbewachsene Hauptplatz Pisas mit seinen mittelalterlichen Baudenkmälern modernisiert würde? Italien ist überreich an solchen heiligen Inseln der Kunst, die unbefleckt bleiben müssen.

Wohlan, mit einem gleichen Fall haben wir es in Bayreuth zu tun, wenn uns auch dorthin nicht der Genius der Architektur, sondern der der Musik zieht. Was liegt daran? Sind die Künste nicht Schwestern? Haben nicht gerade Wagners Gedanken über das Schöne das Band zwischen ihnen wieder enger geknüpft? Ob es sich um Malerei, um Musik, um ein Drittes handelt: ist einmal ein bestimmender ästhetischer Grundton angeschlagen, so kommt es um so mehr auf Gestalt und Farbe des Milieus an, je höher die Kunst ihren Flug genommen hat. Soll in uns die Freude an der Musik sich zu tiefgehenden Wirkungen verdichten, so müssen auch um uns in weiterem Kreise Schönheit und Poesie vorwalten. Deshalb schätzten und liebten unserer viele die freundlich anspruchslose bayerische Stadt als seltenes harmonisches Wundergut. Doch was wird in Zukunft mit ihr geschehen?

Finden wir im Sommer 1906, zur Zeit der nächsten Weihefestspiele, abscheuliche, das Gesamtbild entstellende Neuerungen vor, die uns unsere Morgenwanderungen über die altfränkischen Plätze hin gründlich verleiden, gewahren wir, wenn uns die Lust anwandelt, zwischen zwei Akten einer meisterlichen Aufführung vom Hügelrande herab Ausschau zu halten, ein ultramodernes Bayreuth mit breiten Fabrikdächern und himmelhohen Schornsteinen vor uns: dann wird sich unserer eine bittere Enttäuschung bemächtigen, dann muss der Missklang so scharf in unser Inneres einschneiden, dass jeder Wunsch, noch einmal andächtigen Herzens unsere Pilgerfahrt zu unternehmen, ein für allemal ertötet wird.

Mögen die Stadtbehörden ernstlich mit sich zurate gehen! Vielleicht sind sie schon im Begriff, wenn auch unbewusst, einer künstlerischen Institution den ersten indirekten Stoss zu versetzen, welche ganz einzig in ihrer Art ist, welche die höchste Schönheit offenbart und dem Bayreuther Gemeinwesen reichen Gewinn bringt. Sie sollten es wohl bedenken! Wirken einmal Anziehungskräfte nicht mehr mit, die, obwohl sie sich erst in zweiter Linie geltend machen, doch ihre starke Bedeutung haben, so werden die künstlerisch Empfindenden die ersten sein, die auf die langwierige Reise verzichten. Ihrem Beispiel folgend, zerstiebt alsdann die grosse, leicht beeinflussbare, wetterwendische Menge der ausländischen Besucher über Nacht in alle Winde. Die Einheimischen aber werden ihrem stillen, doch so malerischen, charakteristischen Bayreuth von ehemals nachtrauern — der Stadt, vom bestrickenden Zauber der Schwermut erfüllt,

Digitized by Google

wie er jetzt mitten im Wintereise und wallenden Nebeln mich umspann. Was ihnen dafür bleibt, ist schliesslich ein noch einsameres, öderes, weil übermässig ausgedehntes, und viel trübseligeres, weil erstaunlich unschönes Bayreuth."

Soweit Placci. Der Zufall, der ein gar ironischer Gesell ist, spielte mir seinen Aufsatz in die Hand, als ich just eine Studie über den Charakter der Städtebilder im neuen Italien beendet und in meinen Ausführungen beklagt hatte, wieviel dort in den letzten dreissig Jahren von der früheren Bauherrlichkeit in Trümmer gegangen, wie an Stelle des zu köstlicher Harmonie verschmolzenen Alten vielfach ein recht anfechtbares Neue getreten sei. Um der Gerechtigkeit willen, und um sachdienliche Vergleiche anstellen zu können, musste dabei hervorgehoben werden, dass man auch im neuen Deutschen Reich eine einheitlich im grossen gestaltende und umgestaltende Architektur noch erst von der Zukunft erhoffe, und dass, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, auch die deutschen Städte der Gegenwart sich in ihrer Gesamterscheinung unerfreulich nüchtern, arg physiognomielos darstellten und genug verletzend Hässliches aufwiesen.

Nur zu wahr ist, was Placci über das alte und über das neue Bayreuth schreibt — abzüglich einiger überkräftiger Auffärbungen und Akzente, die auf Rechnung des südlichen Temperamentes und der lebhaften Darstellungsweise des Italieners zu setzen sind. Wie viel an Reiz und Schönheit hat der Ausblick vom Festspielhügel seit 1876 eingebüsst! Wie oft war im Laufe der Jahre die Klage anzustimmen, dass die abscheulichen, dampfenden Schlote sich immer näher an das Theater heranwagten! Und Wagner hatte es mit hinreissend beredten Worten ausgesprochen, wie selig er sich fühle, in seinem friedlichen Bayreuth dem Dunst und Qualm der modernen Industriestädte entrückt zu sein! Vielleicht wird man entgegnen, dass ja inzwischen die Anpflanzungen im näheren Umkreise des Festspielhauses stattlich herangewachsen wären und zur Sommerszeit manch riesigen Kamin, dazu auch etliche jüngst entstandene geschmacklose Villen verdeckten. Diese grünen Notkulissen gehören jedoch in die Kategorie der Potemkin'schen Dörfer; biegt der Wind jeweilig die Zweige auseinander, dann verdriessen uns die durch die Lücken sichtbaren, sich frech an Walhall heranschiebenden Schmiedewerkstätten der Nibelungen um so mehr. Als in der „Wartburg" von Erich Kloss und anderen mit schöner, sympathischer Wärme der Plan verfochten wurde, Richard Wagner im Herzen des Thüringer Waldes ein Nationaldenkmal zu errichten, konnt ich, um meine Ansicht befragt, nur sagen: ein idealer Gedanke! Für den Augenblick aber gehe eines unbedingt vor: die Umgebung des Festspielhauses vor der

Digitized by Google

spekulativen Ausbeutung durch die Industrie zu schützen. Denn hier ist Gefahr im Verzuge. Glaubt man schlechterdings das Andenken des Meisters durch Bildnisse in Stein und Erz ehren zu sollen — in seinem Sinne wäre das just nicht! — so kann das auch später geschehen, vorausgesetzt, dass nicht ein Eberlein mit dem Auftrage betraut werde, sondern ein Klinger. An Tag und Stunde gebunden ist auch nicht die dem deutschen Volke obliegende Pflicht, an Stelle des Fachwerkbaues ein monumentales Festspielhaus zu errichten. Wer möchte aber die Unsummen beschaffen, die nötig wären, um weitschichtige, mit kostspieligen Einrichtungen ausgestattete Fabriken niederzureissen und an anderem Ort wieder herzustellen, wenn sie sich auf dem besten „Bayreuther Grund" erst einmal eingenistet haben? Ja, so gewiss viel, sehr viel darauf ankommt, den Stipendienfond nach Möglichkeit zu stärken: ist die für den Augenblick wichtigste Aufgabe nicht die, Bayreuth den Charakter der Wagnerstadt zu wahren? Denn, wie Placci in richtiger Wertung der „aura popularis" es ausdrückt: hat man Bayreuth erst einmal derart verschandelt, dass die Feinfühligen den Kontrast zwischen dem wundervollen Bild und dem anstössigen Rahmen gar zu schmerzlich empfinden und somit wegbleiben, so kann es leicht geschehen, dass die grosse Menge ihnen im Umsehen folgt. Denn es entspricht ihrer Natur, ohne viel Besinnen hinterherzulaufen, sobald erst einer vorangeht. Wer wird dann den Stipendienfond auf die gewünschte Höhe bringen?

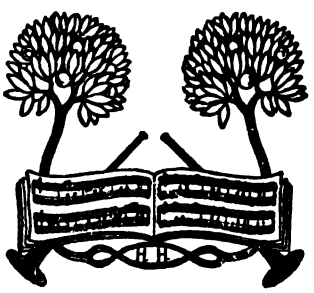
Verstehen wir uns recht. Es wäre töricht, von den Bayreuther Bürgern zu beanspruchen, sie sollten künftighin nur mehr einstöckige niedrige Häuser im Stil der Markgrafenzeit bauen und dunkelgrau anstreichen lassen. Wir stehen im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts — das heutige Geschlecht beansprucht mit allem Recht hohe, luftige, helle Wohnräume; es muss leben, wie die Kultureinrichtungen der Gegenwart und die Hygiene unserer Tage es verlangen. Gleicherweise lässt sich den Bayreuthern nicht zumuten, die Erwerbsquellen ausser acht zu lassen, deren verständige, loyale Ausnutzung im Zeitalter der Industrie der einen Stadt so gut zusteht wie der anderen. Doch muss das Hauptfabrikviertel des neuen Bayreuth sich just vor dem Festspielhügel entfalten? Kann es im Anschluss an den Südosten oder Südwesten des Weichbildes nicht ebensogut aufblühen? Ein paar Schienenstränge, welche die Verbindung mit dem Bahnhof herstellten, wären schnell und ohne grosse Kosten gelegt. Und hat Bayreuth nicht die Ehrenpflicht gegen eine bedeutende Vergangenheit, doch wenigstens die Bezirke um das alte wie um das neue Schloss, um das Hoftheater und den Markt in ihrem historischen Charakter rein zu erhalten, will sagen vor dem Ein- und Andringen entstellender, hässlicher Neubauten zu schützen, sowie im Strassenzuge, der von der Station ins Stadtinnere

Digitized by Google

führt und den ankommenden Gast zuerst aufnimmt, doch mindestens nichts sonderlich Störendes, Stilwidriges zu dulden?

Die Konsuln Bayreuths mögen auf der Hut sein — wie Placci sagt. Gegen sie richtet sich einzig und allein, was seine Darlegung an offenen und zwischen den Zeilen stehenden Vorwürfen enthält. Es ist gut, dies nachdrücklich zu betonen! Von der Familie des Meisters und vom Verwaltungsrat der Festspiele kann kein billig Denkender verlangen, dass sie gar noch die Flecken im Habit der Stadt Bayreuth ausputzen. Was Frau Wagner und ihre getreuen Mitarbeiter von fruchtbringender, künstlerischer Arbeit selbstlos und hingebungsvoll Jahr für Jahr, Tag für Tag einsetzen, was Herr von Gross als weitblickender, unermüdlicher technischer Leiter und Berater mit Aufbietung erstaunlicher Energie schafft und fördert: das bedeutet der Opfer wahrlich genug! Der Meister, sein Haus, seine ergebenen Freunde häuften alle Ehren auf die Stadt Bayreuth, halfen ihr wieder zu Ansehen und Ruhm, zu neuem wirtschaftlichen Gedeihen. Doch hat die Stadt Bayreuth den rechten Dankeszoll, den sie schuldet, auch durch die Tat in gebührendem Masse abgetragen? Was sie sich seither gutschreiben konnte, geschah in der Hauptsache noch zu Lebzeiten Oberbürgermeisters Muncker, der als schlichter ehrenfester Mann keine schönen Worte machte, aber mit rüstigem, kraftvollem Tun für sein Amt einstand, und den Schatz, der in seine Hände gelegt war, mit eifervoller Sorge und herzlicher Liebe hütete. Die Fabriken in der Nähe des Festspielhügels wurden erst nach seinem Ableben angelegt.

Munckers Nachfolger, Herr Doktor von Casselmann, geniesst den Ruf eines brillanten Juristen, eines vorzüglichen Verwaltungsbeamten, eines ausgezeichneten Redners und im besonderen eines ganz hervorragenden Parlamentariers. Für mein bescheiden Teil möcht ich allerdings lieber der Erste in Bayreuth als der Zweite im bayerischen Landtage sein. Doch ich verstehe nichts von Politik. Und darum unterschätze ich vermutlich ihre Bedeutung.



Digitized by Google

ZWEI BRIEFE MENDELSSOHNS

Mitgeteilt von
Dr. Wilh. Altmann-Friedenau-Berlin

In der Registratur der General-Intendantur der Königl. Schauspiele zu Berlin befinden sich u. a. auch zwei Briefe Felix Mendelssohns, die von allgemeinem Interesse sind. Der erste vom 7. Okt. 1841, an den Generalintendanten Graf Redern gerichtet, betrifft die Besetzung der Chöre in der „Antigone" (1. Aufführung 28. Okt. 1841 im Königl. Theater in Potsdam) und zeugt von Mendelssohns diplomatischem Geschick gegenüber den Solosängern, welche die Chöre mitsingen sollten. Er lautet:

Ew. Hochgeboren

erlaube ich mir wegen der Chöre zur ‚Antigone' folgende Bitte zu thun. Da die Zahl der Chorsänger, die 4 Solosänger mit eingeschlossen, nicht 16 übersteigen soll, und diese 16 in 2 Chöre geteilt sind, welche abwechselnd singen, so ist es notwendig, dass die Solosänger nicht nur, wie sonst gewöhnlich geschieht, die Solostücke singen (deren zwei darin vorkommen), sondern dass sie ausserdem auch bei allen andern Stücken den ersten Chor mitsingen, der ohne sie nur aus 4 Sängern bestehen würde, mit ihnen aus 8 besteht, wie der zweite auch. Hierzu sind nun nach meiner Ansicht die Solosänger allerdings nicht verpflichtet, und gefordert werden kann es von ihnen, wie ich glaube, nicht eigentlich; wenn Sie indess die Güte haben wollten, bei Überschickung der Parthieen auf die Eigentümlichkeit der ganzen Aufführung und die daraus hervorgehende Abweichung der gewöhnlichen Regeln jene Herren aufmerksam zu machen und auch ihrerseits den guten Willen und die Gefälligkeit in Anspruch zu nehmen, der [!] ja von allen Seiten bewiesen wird, um den Königlichen Plan möglichst vollkommen ins Leben zu rufen: so bin ich überzeugt, dass sie auch eine ausser-gewöhnliche Beschäftigung gern übernehmen und die daraus hervorgehende grössere Anstrengung nicht verweigern werden. Wäre es möglich gegen das Ende der nächsten Woche eine Probe mit sämtlichen Solo- und Chorsängern zu halten, so würde ich Sie deshalb um Ihre Bestimmung ersuchen, sowie ich auf Entschuldigung der mannigfachen Bemühungen hoffe, die ich Ihnen verursache.

Mit vollkommener Hochachtung
ergebenst

Berlin, 7. Oktober 1841 — Felix Mendelssohn-Bartholdy

Der zweite Brief vom 15. Okt. 1842 ist an den Nachfolger des Grafen Redern, den Intendanten von Küstner, gerichtet und ergibt die bisher unbekannte Tatsache, dass dieser Mendelssohn, freilich vergeblich, dazu be-

Digitized by Google

stimmen wollte, nach der „Antigone“ die „Medea“ des Euripides zu komponieren, was späterhin der Kapellmeister Wilhelm Taubert (1. Aufführung 15. Okt. 1843) ausgeführt hat. Der Wortlaut dieses Briefes ist folgender:

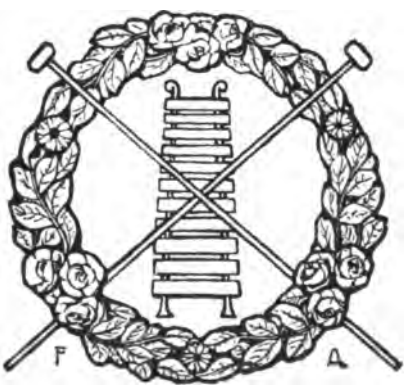
Ew. Hochwohlgeboren

übersende hiebei mit bestem Danke die Übersetzung der ‚Medea‘ des Euripides, welche ich Ihrem Wunsche gemäss in der Idee einer künftigen Aufführung und namentlich einer musikalischen Behandlung der Chöre durchgelesen und wohl bedacht habe. Zu meinem Bedauern bin ich aber von neuem zu dem Resultat gekommen, welches ich Ihnen schon mündlich anzudeuten die Ehre hatte; die Schwierigkeiten einer Darstellung dieses Stückes scheinen mir so gross, namentlich in Hinsicht der Chöre, dass ich mir die genügende Lösung dieser Aufgabe nicht zutraue und die Komposition daher nicht übernehmen kann.

Erlauben Sie mir zugleich die Versicherung, dass es mir hier wie überall die grösste Freude sein würde, wenn ich mit meiner Musik zur Ausführung Ihrer Pläne nach Kräften mit beitragen könnte, und dass ich mir herzlich eine Gelegenheit wünsche, Ihnen dies durch die That, nicht blos durch Worte darzuthun.

Mit vollkommener Hochachtung
Ew. Hochwohlgeboren
ergebenster
Felix Mendelssohn-Bartholdy

Berlin, 15. Oktober 1842



Digitized by Google



BÜCHER

96. Wilhelm Kienzl: Aus Kunst und Leben. Gesammelte Aufsätze. Verlag: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, Berlin 1904.

„Einsam schritt ich den hochgelegenen Waldespfad ... Da tönte ganz leise ... die Einleitung zum ‚Donau-Walzer', gespielt von der Altausseer Bergkapelle. Ich lauschte entzückt und wagte es nicht, weiterzuschreiten, um die Musik nicht für mein Ohr durch das Geknirsch meiner benagelten Bergschuhe unhörbar zu machen." In diesem, dem prächtigen Aufsatz über Johann Strauss entnommenen Satz erblicke ich die beste Charakteristik nicht nur des mir vorliegenden Buches, sondern des ganzen Menschen und Künstlers und vor allem des Österreichers Wilhelm Kienzl. Kienzl ist gleich Rosegger, gleich Hugo Wolf, mit voller Seele Steirer, durch und durch von naiver Musikliebe durchglüht. Von diesem, bei den „Ianern" für veraltet geltenden, aber einzig wahren, weil ewigen Standpunkte aus tritt er an alle Erscheinungen der internationalen Musikproduktion heran. Durch und durch Deutscher, ein herzlicher Anhänger Wagners, den er persönlich gekannt, ist er doch kein blinder Gegner des Welschen in der Musik, sondern er bemüht sich, aus jeder Persönlichkeit das künstlerisch Typische, das Unsterbliche hervorzukehren. Ein bergfrisches, von keiner modernen Tüftelsucht angekränkeltes, prächtiges Buch! Arthur Neisser

97. Hugo Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Zweiter Band: Das Musikdrama „L'incoronatione di Poppea" von Giov. Franc. Busenello, in Musik gesetzt von Claudio Monteverdi, aufgeführt zu Venedig im Teatro Grimano 1642. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Das Buch enthält ausser einer eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung das vollständige (italienische) Libretto und fast die vollständige Partitur, die allerdings nur aus beziffertem Bass und (modern notierten) Singstimmen besteht. Schon Kretzschma hatte diese Oper für die beste des 17. Jahrhunderts erklärt. Goldschmidt hält aber im Gegensatz zu jenem auch das Libretto für das bedeutendste seiner Zeit und vindiziert ihm eine Sonderstellung. Es behandelt Neros Leidenschaft zu Poppea, der Gattin des Ottone, die Erwiderung findet und zur Trennung beider Ehen, zur Verbannung Ottones und Ottavias, der ersten Gattin Neros, sowie zu dessen Vermählung mit Poppea führt. Die ganze Sittenlosigkeit und Grausamkeit der damaligen römischen Kaiserzeit wird in echt dramatischer Handlung vorgeführt, dabei aber die Liebe als eine so hohe Macht gepriesen, dass sie über der Moral steht und auch im Unrecht göttlichen Schutz geniesst. Auch der Komponist hat hauptsächlich den Preis der Liebe musikalisch zum Ausdruck bringen wollen und sogar die Schlussszene des Ganzen zu diesem Zwecke wirkungsvoll geändert, wie er sich denn überhaupt als echter Dramatiker bewährt und nicht einfacher, rein musikalischer Vertoner bleibt. Goldschmidt weist überhaupt bis ins einzelne nach, dass Monteverdi immer zuerst nach Wahrheit des musikalisch-dramatischen Ausdruckes strebt und ein hoher und echter Meister darin ist. Auch ist er in verschiedener Hinsicht ein kühner Neuerer. So betont er das Buffoelement in einer bisher ungekannten Weise

Digitized by Google

und bereitet gewissermassen die spätere Teilung in Opera seria und Opera buffa vor. Das Allerinteressanteste dürfte indessen wohl sein, dass er schon eine Art von Leitmotiv verwendet, wenn sich solches auch zu dem Richard Wagners verhält wie der Embryo zum jugendlichen Helden. Dieses Leitmotiv ging der italienischen Oper aber gänzlich wieder verloren, um erst nach mehr denn anderthalb Jahrhunderten auf dem Umwege über die Symphonie in der deutschen Oper wieder aufzutauchen und dort endgültig zum Siege zu gelangen. Monteverdi's ausgezeichnete musikalische Charakterschilderung und das Feuer seiner Liebesszenen sind in dieser Oper um so mehr zu bewundern, als sich ihr Schöpfer damals schon im hohen Greisenalter befand. Für jeden Musikfreund, der Generalbass spielen kann und italienisch versteht, ist das Buch daher von höchstem Interesse, auch wenn er den wissenschaftlichen Ausführungen des Autors ferner stehen sollte: denn er kann sich dadurch den Genuss einer ganzen, schon über ein Vierteljahrtausend alten Oper verschaffen. Kurt Mey

98. **Adolf Barth: Über die Bildung der menschlichen Stimme und ihres Klanges beim Singen und Sprechen vom physiologisch-physikalischen Standpunkte betrachtet. Verlag: Johann Ambrosius Barth, Leipzig 1904.**

Die Herausgabe dieses Büchleins — ursprünglich ein Vortrag, gehalten in der Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Musikgesellschaft — scheint mir etwas verfehlt zu sein, da es nichts Neues sagt, dagegen die Tatsache repetiert, dass gewisse Halsärzte glauben, die Gesangsdidaktik könne ohne sie nicht leben. In Anbetracht dessen, dass der Verfasser einen klangvollen Namen in seiner Sphäre hat, will ich kurz den Standpunkt darlegen, den die Wissenschaft zur Kunst einzunehmen hat, um somit — ach! wie oft schon — den Irrtum aus der Welt zu schaffen: Gesangslehre sei Musiklehre. Gesanglehre ist in allererster Linie Klanglehre. Vorausgesetzt wird musikalische Bildung. Die Klanglehre, d. h. die Art, wie man den Ton veredelt, ist lediglich Sache des Stimmbildners. Nun ist wohl alle Welt darüber einig, dass ein Maler anatomische Studien treiben kann, dass aber Malen mit Anatomie wenig zu tun hat. Ebenso der Stimmbildner. Er braucht nur die primitivsten anatomischen oder physiologischen Kenntnisse zu besitzen, um eine Stimme zu bilden. Nachweislich haben alle ernsten Gesangspädagogen die Physiologie als unbrauchbar, ja als schädlich verworfen. Mit Recht! Mit dem Aufkommen all jener ärztlichen Abhandlungen über die Bildung der Stimme existiert erst jener unheilbare Methodenwirrwarr. Ernste Köpfe, obenan der geniale Helmholtz, haben zugeben müssen, dass die künstlerische Stimmbildung unabhängig von der Wissenschaft ist. Ein flüchtiger Blick in obiges Büchlein zeigt denn auch, welche naiven Sätze und Glaubensartikel entstehen, wenn ein Laie über Stimmbildung redet. Prof. Dr. Barth sollte aber so viel wissen, dass es dem Künstler — er hielt den Vortrag vor Musikern! — nur darum zu tun ist, wie die menschliche Stimme künstlerisch zu bilden ist. Was die Stimme in naturalistischem Zustande tut, mag ja für den Wissenschaftsmenschen interessant sein, den Künstler interessiert das nur im geringen Masse. Ad notam: eine echte Stimmbildungskunst macht deshalb den Spezialarzt überflüssig, weil sie nicht allein die gesunde Stimme gegen Katarrhe und Lähmungen widerstandsfähig bildet, sondern auch die kranke Stimme zu heilen vermag, was der Wissenschaft nicht gelingen kann. Man muss nur die Welt des Atmens kennen und keine Bücher! George Armin

MUSIKALIEN

99. **J. S. Bach: Kantate „Wer nur den lieben Gott lässt walten". Bearbeitet von Max Reger. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.**

Digitized by Google

Regers' Bearbeitung erstreckte sich auf vollständige Vortragsbezeichnung und Ausführung des Continuo für Orgelbegleitung. Gerade diese letztere Aufgabe war bei den manchen harmonischen Problemen, die diese Kantate bietet, nicht so leicht, als man meinen könnte. Reger hat sie ganz vortrefflich gelöst, und, wie mir scheinen will, gerade auch darin, dass er vor gelegentlichen starken Härten und Herbigkeiten nicht zurückschreckte, den Bachschen Stil ganz ausgezeichnet getroffen. Das Werk selbst ist ebenso wundervoll, wie wenig bekannt. Diese Ausgabe wird hoffentlich dazu beitragen, Kretzschmars Voraussage wahr zu machen, dass „diese Komposition, wenn allgemein bekannt, wahrscheinlich unter der Zahl der populären Kirchenkantaten Bachs einen der ersten Plätze einnehmen" werde. Rudolf Louis

100. **Karl Goldmark**: „Frühlingsnetz" für Männerchor und Orchester. op. 15. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Kongenial hat Goldmark das innige, reizvolle Gedicht Josephs v. Eichendorff vertont. Die anspruchslose Einfachheit und Naturfrische, die aus dieser deutschen Weise zu uns sprechen, haben mit der fast überladenen Pracht des orientalischen Kolorits seiner Frühlingsouvertüre nichts gemein. Nur wer sich in den Geist des Dichters so tief zu versenken vermag, dass er durch die Berührung die Fähigkeit der Assimilation seiner Eigenart erhält, wird ein würdiger, erfolgreicher Interpret sein.

101. **Franz Mayerhoff**: „Frau Minne", Dichtung von T. Resa für Männerchor, Sopran- und Baritonsolo mit Orchester. op. 21. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Mit Begeisterung singt Mayerhoff das Hohelied von der Allmacht der Liebe. Sein Sang hat Kraft und Schwung. Leider fehlt der Tondichtung die erwünschte konzise Form: die Zerdehnung und unablässige Wiederholung einzelner Wortphrasen, die im Chor noch stärker als im Liede wuchern, trüben den Genuss des auch in technischer Hinsicht hochstehenden Werkes.

102. **August Reiser**: „Wintersonnenwende", ein Spinnstubenmärchen in drei Abteilungen. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Gross-Lichterfelde.

Ich lasse alle Einwände, die sonst gegen das Melodram vorgebracht werden, beiseite — jedes Kunstwerk, das wirkt, hat Existenzberechtigung. Auch den Mangel an Einheitlichkeit, den die oft unmotivierte Aufeinanderfolge rezitierter, melodramatischer und gesungener Stellen bedeutet, will ich, so unliebsam er empfunden werden mag, nicht anfechten. Nur eins reizt mich zu offenem Widerspruch: der Komponist und die Dichterin, Marie M. Schenk, die ihr Werk vor allem den Gesangvereinen anvertraut wissen möchten, scheinen sich über die Schwierigkeiten, die diese Form Dilettanten bietet, keine Rechenschaft abgelegt zu haben; wo findet man in solchen Kreisen Sprecher, die gewandt und verständnisreich genug sind, um derartige Aufgaben mit Erfolg zu lösen? Mehr als jede andere Gattung bedarf gerade diese reifer, hochstehender Künstler. Die Dichtung, die aus drei Teilen („Vorspiel", „Die Prüfung", „Der Lohn") besteht, gehört zu den besseren Arbeiten ihres Genres, wenn gleich sie in der Behandlung des Rhythmus und Reimes manches zu wünschen übrig lässt. Mit feinem Stilgefühl folgt der Komponist überall seiner poetischen Vorlage. Eine zwar nicht allzu scharfe, aber immerhin bemerkenswerte Charakteristik des Milieu und der handelnden Personen verleiht der Tondichtung den Anspruch auf Anerkennung. Dr. Viktor Joss

103. **Franz Liszt**: Mephisto-Walzer im Anschluss an die Orchesterpartitur für Klavier neu bearbeitet von Ferruccio Busoni. Verlag: G. Schirmer, New York.

Es wäre unrecht, ohne genauere Prüfung der Tatsachen sich darüber zu verwundern, dass jemand dieses Werk neu bearbeitet, weil es vom Autor selbst bereits für Klavier gesetzt worden sei. Vom Dogma aus: dass ein Original immer besser sei als eine Bearbeitung, wäre Busoni's Arbeit ohne weiteres zu verurteilen. Vorsichtiger wäre es jedoch,

Digitized by Google

zu untersuchen, welche Gründe einen solchen Künstler, der sich als nicht gedankenloser Virtuose erwiesen hat, dazu veranlassten. Man weiss allerdings nicht, dass die Klavierversion des Mephistowalzers nicht — ganz vom Komponisten herrührt, sondern nur von ihm „durchgesehen" worden ist. Aber das kann jedermann merken: dass sie nicht gut ist. Verglichen mit der ungleich reicheren, wärmeren, auch formell einheitlicheren Orchesterfassung wirkt sie dünn, farblos. „In diesem Falle müsste man das Stück dem Orchester überlassen." Gewiss: wenn die Orchesterfassung vollendet wäre. Das ist aber auch diese nicht! Es gibt da manches, das noch nicht ganz zum Ausdruck kommt, es bleibt da noch ein Rest der genialen Konzeption unausgesprochen. Materiell gesagt: es fehlt in dieser Orchestration das Klavierpedal. Dieses Stück gehört zu denen, die vom Komponisten nicht die alles erschöpfende Gestaltung erhalten haben. Deshalb ist eine neue Klavierbearbeitung wohl berechtigt. Wenn man noch bedenkt, wie oft gerade Liszt eine mehrfache Gestaltung desselben Werkes für verschiedene Ausführungen angewendet hat, so fallen die letzten Bedenken gegen Busoni's Unternehmen. Sie müssen jedenfalls fallen, wenn man sieht, wie glänzend er seine Aufgabe löst. Dass er die definitive Gestaltung des Werkes gefunden habe, darf man vielleicht nicht sagen, um nicht fromme Gemüter zu erschrecken, die da glauben, das könne unter allen Umständen nur der Komponist selbst. Aber vielleicht wäre das bei diesem Stück überhaupt nicht möglich. Es gibt Ideen, die in keiner Fassung restlos zum Ausdruck kommen. Jedenfalls hat Busoni eine Form gefunden, die fast alle Vorzüge der Orchesterfassung wiedergibt und einige Saiten erklingen lässt, die jene nicht so deutlich enthält. Seine Bearbeitung ist demnach neben der Partitur durchaus berechtigt und der sogen. Originalbearbeitung unbedingt vorzuziehen. Wie pianistisch und deshalb eben „bequem spielbar" Busoni die Orchesterfarben nachahmt, das Schwüle der Komposition zum Tönen bringt, ist bewunderungswürdig. Einzig S. 26 scheint mir weniger gelungen, die Stimmführung klingt hier etwas unklar. Sonst ist diese Arbeit aber geradezu meisterhaft und wird allmählich die erste verdrängen. J. Vianna da Motta

104. **Alex. Schwarz:** Vier Lieder von Friedrich Nietzsche, Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Die moderne Lyrik stellt sich zumeist als eine bewusste Verirrung menschlichen Geistes dar. Auf der einen Seite blässlich, weil schwindsüchtig-ästhetisch, auf der anderen Seite schwülstig, weil wagnerisch „instrumentiert" und deklamiert, hat sie den inneren Halt verloren, d. h. das Bewusstsein für die Wirkung einfacher und grosser Werte. Wenn es nicht in der schweren, prunkvollen Seide orchestralen Klaviersatzes einherschreitet, so ersäuft das moderne Lied in dem kolkigen Sumpf geklügelter Harmonieen und gekniffelter, nicht zu singender, weil nicht gesungener, melodischer Verschlingungen. Schon die Texte! Der Notschrei: „Pan und kein Ende", heisst hier: „Nietzsche und kein Ende". Die Symphoniker programmatischen Glaubens, der trügerische Schein gleissender Instrumentierung haben unendlich geschadet. Dies gilt im allgemeinen, nicht für Alex. Schwarz, obwohl auch bei ihm das „Horn" bläst und die orchestrale Palette zu spüren ist. Die Lieder sind immerhin selbständig gearbeitet, ja es leuchtet hier und da eine motivische Originalität auf. So ist das zweite: „Es ist der Wind um Mitternacht", sicher gefasst und durch die chromatischen Gänge der Begleitung vorzüglich charakterisiert. Auch No. 4: „In stillen Stunden sinn ich oft" hat ein prägnantes und originelles Leitthema. Aber sonst will es nicht freundlich werden. Zwar, die Nietzschetexte sind, weil wahrscheinlich der Jugendzeit des Künstler-Philosophen entstammend, ausnahmsweise rein lyrisch, aber die Musik keineswegs. Es quillt halt nicht. Damit ist alles gesagt. Kaum ein guter Ansatz, ein charakteristischer Blitz, und sofort hakt der Verstand an, wird das freie Empfinden beengt und bedrängt. Aber inmitten des lyrischen Gemüsemarktes nehmen sie sich noch stattlich aus, obwohl auch dies nur ein schwacher Trost.

Digitized by Google

105. **J. Kohler**: Lieder für eine Singstimme, op. 8, 9, 10 u. 11. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Für Kohler scheint das Lied ein geistreicher Essay. Was hier ein kombinierender und scharfsinniger Geist zu erfinden vermag, ist erfunden. Leider sucht er des Witzes Wesen in den entferntest liegenden Floskeln und Parabeln. Das „furchtbar" Einfache ging ihm nicht auf und wird ihm nie aufgehen. Wenigstens bin ich auf der Suche nach der alten, schlichten „blauen Wunderblume" auf Schritt und Tritt von den Dornen gequälter Uneigenart zerrissen und zerschlissen, um schliesslich im dichtesten Gestrüpp tristanischer Schlingpflanzen den Pfad zu verlieren und ermüdet abzustehen. Mag sein, dass ich mich irre — in Dingen des Geschmacks ward schon manch ein Richter zum Narren der Welt — ich kann mir nicht helfen: vor gewissen Deklamationen heutiger Lyriker fasst mich ein Grausen. Die fortwährenden chromatischen Rückungen, die häufige Verwendung nebeneinander hingesetzter grosser Dominant-Nonenharmonieen mag noch gehen, aber gegen die Eisenkonstruktionen moderner unmelodischer Bögen muss ich doch nicht sowohl im Sinne des guten Geschmacks als vielmehr mit Rücksicht auf die natürlichen Gesetze der Singstimme Verwahrung einlegen. Wer mir nicht glaubt, der schaue sich diese qualvolle Musik zu höchst einfachen Liedern wie: „Freudvoll und leidvoll" und „Kennst du das Land wo die Zitronen blühen", für die Kohler einen tieferen, modernen Ausdruck schaffen zu müssen glaubte, zumal sie seiner Ansicht nach sicherlich zu wenig „erschöpfend" behandelt, jedenfalls nicht genügend komponiert wurden, in ihrem melodischen Schraubstock etwas näher an. Sollte er dann vor Geigenstellen:



Glück - lich al - lein ist die See-le, die liebt

und ähnlichen Wunderwerken sezessionistischer Linienkunst nicht vergnüglich sich die Hände reiben, so lasse er sich schleunigst auf seine musikalische Galle untersuchen. Es tut einem leid, soviel Begabung irregeleitet oder in den Fesseln philosophisch-musikalischer Spekulation oder exaltierter Deklamation eine Kunst der orchestral-dramatischen Spitzen treiben zu sehen, die nicht nur für die Singstimme unmöglich, sondern auch innerhalb der Grenzen des Klavierliedes als eine Monstrosität erscheinen muss. Nicht der gewollte Ausdruck entscheidet, sondern jenes himmlische Überfliessen eines aus grosser Empfindung quellenden Stromes. Alle solche Musik wirkt kaum ästhetisch, geschweige denn ethisch. Kohler bildet für sich im Lied denselben Typus wie die Phantasten der modernen symphonischen Dichtung. Da heisst's, sich wehren und doppelt zu Einfachheit und natürlichem Singen mahnen! Rud. M. Breithaupt

106. **Arthur Perleberg**: Sieben Lieder. op. 4. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 6. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.

Perlebergs Lieder sind oftmals von geschätzten Gesangskünstlern zum Vortrag gebracht worden und hinterliessen fast ausnahmslos einen guten Eindruck infolge ihrer sangbaren und einschmeichelnden Melodik, der stimmungsvollen Vertonung der Texte und der stets gediegenen und klaren Arbeit. Bei genauer Durchsicht dieser gedruckt vorliegenden Werke kann ich dieses Urteil nur wiederholen; Perleberg ist ein geborenes Liedertalent und bringt die besten Anlagen für diese Kunstgattung mit. Abgesehen von der ganz verfehlten Berceuse enthält das Opus 4 durchaus vollwertige Sachen; besonders hervorheben möchte ich „Bitte" (leise an Brahms gemahnend), „Schöne Nacht" und „Über den Bergen", die stets von Herz zu Herzen sprechen werden. Die Palme gebührt aber dem gross angelegten und breit ausladenden Gesang „An die Sonne", op. 6 No. 1. Karl Kämpf

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

HAMBURGER FREMDENBLATT 1904, 27. Nov. — Irma v. Troll-Borostyani erzählt in einem „Ungarische Zigeuner-Musikanten" überschriebenen Feuilleton Interessantes von der Kunst, dem Leichtsinn, dem Wandertrieb und dem Heimweh der Zigeunergeiger.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1905, No. 1. — Erhebend ist der Eingangsartikel „Sursum corda — die Herzen in die Höhe" gehalten. Es folgt eine wertvolle Abhandlung von F. Flöring: „Der evangelische Gottesdienst und die Aufgabe des Kirchenchors."

BERLINER LOKAL-ANZEIGER 1904, 21. November. — In seiner Studie „Sind Tiere musikalisch" erzählt Th. Zell äusserst Bemerkenswertes über das Musikverständnis der Affen, Seehunde, Schafe, Delphine, Elefanten, Pferde, Rinder und Maultiere.

DÜSSELDORFER ZEITUNG 1904, 14. Dezember. — Ein mit Sch. gezeichneter Beitrag „Zur Geschichte der Tonkünstler in Köln" reiht schöne Einzelheiten auf dem Grundgedanken auf: die Kunstausübung liegt zunächst in geistlicher Hand, von der sie sich mehr und mehr emanzipiert, um schliesslich unabhängig eigene Wege zu gehen.

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen) 1904, 25. November. — Enthält einen Aufsatz über das (in letzter Zeit sehr viel behandelte) Thema „Unsitten im Konzertsaal".

BRESLAUER ZEITUNG 1904, No. 829, 844, 856. — Paul Albers Plauderei „Das oberschlesische Volkslied" enthält eine hübsche Anthologie von Übersetzungen schlesischer Militär-, Zigeuner-, Liebeslieder und Balladen. — Camillo Heyden hat „Wilhelmine Schröder-Devrient" ein Gedenkblatt gewidmet.

HANNOVERSCHER COURIER (Sonntagsblatt) 1904, No. 729. — Der sehr beherzigenswerte Aufsatz „Die Meistersinger von Nürnberg als Erzieher" oder „Wie sollen wir moderne Musik hören?" geht von den Gedanken aus, dass es dem musikalischen Laien nicht möglich ist, vertikal zu hören, sondern dass er bloss horizontal hören, d. h. der von einer Stimme vorgetragenen Melodie folgen kann. Alles, was nicht auf den ersten Eindruck hin verständlich ist, wird als „langweilig" und „uninteressant" abgetan. Daher sollte man an den „Meistersingern" versuchen, in die Musik liebevoll und beharrlich einzudringen und ihre Schönheiten aufzusuchen — „die moderne Musik verlangt das Suchen, das Eindringen in ihren Kern!"

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1904, No. 11. — Aus dem Inhalt seien hervorgehoben der Artikel „Bayreuth", der die Schattenseiten der Bayreuther Festspielaufführungen behandelt, und ein „Volkskonzerte" überschriebener Aufsatz, der eine schöne Zusammenstellung der jetzigen Bestrebungen auf dem Gebiet volkstümlicher Musikaufführungen enthält, sowie der Artikel „Das Hermann Ritter-Jubiläum".

Digitized by Google

LEIPZIGER TAGEBLATT 1904, No. 608. — „Gustav Mahlers dritte Symphonie" erfährt in einem längeren Aufsatz von Paul Zschorlich eine geistvolle Besprechung, die namentlich dem Gesamtwert und der geistigen Bedeutsamkeit des Werkes gerecht wird. Mahlers künstlerisches Wesen, sein Verhältnis zur Gegenwart, zu Kritik und Publikum — über all das fallen klare, lesens- und merkenswerte Worte.

DEUTSCHE REVUE (Stuttgart) 1904, Dez. — Wilhelm Kienzls Aufsatz „Die Wege des deutschen Männerchorgesangs" stellt fest, eine wie grosse gesellschaftliche Bedeutung der letztere besitze, und wie sehr er geeignet sei, Massenempfindungen zum Ausdruck zu bringen.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1904, No. 4. — Der Artikel „Ein Dank an Richard Wagner" von Wolfgang Golther behandelt den Zweck und die Bedeutung der Bayreuther Stipendienstiftung und fordert zur Anteilnahme auf. P. Boborykins Aufsatz „Mélodie en fa" befasst sich mit Rubinstein. Ausser dem Schluss der Abhandlung „Der Nonakkord und seine verschiedenen Gestaltungen" von A. Schüz enthält das Heft als Hauptartikel einen ausführlichen „Weihnachtsführer". — No. 5 enthält ein Gedenkblatt „Wilhelmine Schröder-Devrient" von Max Puttmann, den Aufsatz „Vom Dilettantismus in der Musik" von Edgar Istel und drei biographische Skizzen („Karl Zuschneid" von J. W., „Mischa Elman" von Adolf Schultze, „Therese Milanollo").

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1905, No. 3. — „Zu Franz Curti's 50. Geburtstag" betitelt Kurt Mey ein Gedenkblatt, das auf Curti's Wesen und Vorzüge liebevoll eingeht und nach einer Würdigung seines tragischen Schicksals von ihm sagt, wenn er auch nicht zu den grossen Genien zähle, so sei doch seine Kunst bedeutend und edel genug, um dauernd vor dem Vergessenwerden geschützt zu werden. August Wellmer setzt seine musikgeschichtliche Studie „Der Ursprung der christlichen Musik und ihre ersten Erscheinungsformen" fort.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Charlottenburg) 1904, No. 47-49. — H. Leichtentritts Abhandlung über „Chrysanders Bearbeitung des Händelschen Messias" findet ihre Fortsetzung. Wilhelm Werker beantwortet die Frage: „Sind die gelehrten Vertreter der absoluten Tonreinheit und der klassischen Diatonik ernst zu nehmen als Musiker oder auch nur als Musikwissenschaftler?" mit nein. Ferner schreiben O. Lessmann über: „Die Kaiserin-Friedrich-Stiftung der Mainzer Liedertafel" und Paul Riesenfeld über: „Die Musik im Dienste des Symbolismus der frühchristlichen Malerei."

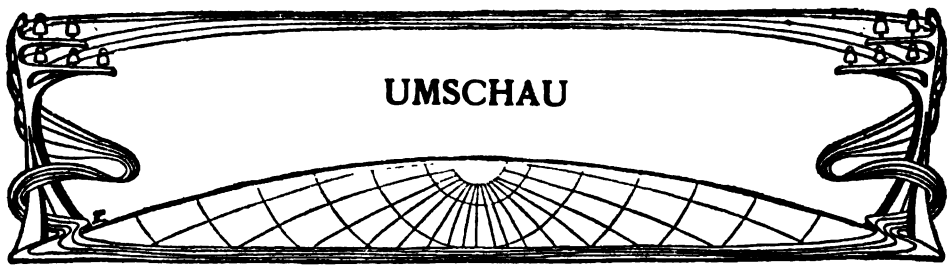
LE MÉNESTREL (Paris) 1904, No. 47/8. — Die Artikel „Pierre Jelyotte" und „Berlioziana" nehmen ihren Fortgang.

LA REVUE D'ART DRAMATIQUE ET MUSICALE (Paris) 1904, 15. November. — Enthält die Artikel: Edmond Pilon: „J. J. Rosseau musicien", Henry Lyonnet: „Petits souvenirs dramatiques" und Ed. Beaudu: „Un chanteur (Gian Battista Rubini)".

LA REVUE MUSICALE (Paris) 1904, No. 22. — Enthält die Aufsätze: „La physiologie et l'enseignement du piano" von A. Lombard und „Le chant et les méthodes; Martini et Panseron" von A. Lenvel-Zévort.

MONATSHEFTE FÜR MUSIK-GESCHICHTE (Leipzig) 1904, No. 11. — Enthält die Fortsetzung des „Verzeichnisses der Innsbrucker Organisten" von H. Walder und Nachträge zu Eitners Quellenlexikon.

Digitized by Google



NEUE OPERN

Eugen d'Albert: „Flauto solo", ein heiteres Werk, wird seine Uraufführung im Neuen Deutschen Landestheater in Prag unter Leitung des Komponisten erleben.

Umberto Candiolo: „Heinrich IV." lautet der Titel eines dramatischen Musikwerks.

Cosmovici: „Mariodra", 3aktige Oper, Text nach einer rumänischen Volkssage von Carmen Sylva, wurde von Direktor Angelo Neumann in Prag zur Aufführung angenommen.

Gaetano Luporini: „Nora" betitelt sich eine vieraktige Oper, Text von Nicola Daspuro.

Luigi Mancinelli: „Francesca e Paolo", Text von Colantti, wird 1906 in der Mailänder „Scala" aufgeführt werden.

Giacomo Orefice: „Moses" wird demnächst im Carlo Felice-Theater zu Neapel seine Première erleben.

Ottokar Ostrčil: „Vlasty skon" (Vlasta's Tod), Text nach einer böhmischen Sage von Karl Pippich, ist am 14. Dezember im böhmischen Nationaltheater in Prag erfolgreich in Szene gegangen.

Edoardo Profili: „La carita", einaktig, hatte in Faenza einen Achtungserfolg.

Alfredo Soffredini: „Annella di Massimo", eine vieraktige Oper, hat der Komponist eben beendet.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Turin: „Die Braut von Corinth", Oper in einem Prolog und zwei Akten von Coppola, Libretto (unter Verwendung des Goetheschen Gedichts!) von Dellarchi und Principe, fiel bei ihrer Uraufführung im Teatro „Vittorio Emanuele" durch.

KONZERTE

Essen: Die „Musikalische Gesellschaft" bringt im nächsten Winter eine Symphonie von Max Reger zur Uraufführung.

Florenz: Im Dom wurde letzthin zu Ehren der „Immacolata" eine neue Messe für 3 Solostimmen, Chor, gr. Orchester von Tacchinardi zum ersten Male aufgeführt. Gute Klangwirkung; eine Reihe von Reminiscenzen aus neueren theatralischen Werken.

Nach einem Bericht der Florentiner Zeitung „Fieramosca" hat der Musikdirektor Ascolese vom 4. italienischen dort garnisonierenden Infanterie-Regiment die „Gralszene" aus „Parsifal" für Militärmusik eingerichtet und im öffentlichen Platzkonzert zur Aufführung gebracht. Was gedenkt der Verlag von Schotts Söhne gegen diese Barbarei zu tun?

London: „Raffael" von Fritz Volbach hat unter Leitung des Komponisten am Royal College einen durchschlagenden Erfolg erzielt.

Moskau: Am 26. Dezember/8. Januar feierte das Volkstheater seine Eröffnung mit einem Symphoniekonzert, in dem musikalische Kräfte der Stadt

Digitized by Google



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Digitized by Google

Digitized by Google



William Sterndale Bennett

† 1. Februar 1875

Digitized by Google

Digitized by Google

liebenswürdig im Orchester unter Leitung des Herrn Gurewitsch mitwirkten und auch als Solisten auftraten. Das Programm bestand aus Tondichtungen der russischen Schule. Das Gebäude ist einfach, jedoch stilvoll gehalten. Der Saal ist auf 800 Sitzplätze berechnet; auch andere Räume für Bibliothek, für Vorlesungen, für Kinderspiele sind vorhanden. Die Eintrittspreise sind sehr gering. Die Arbeiter der Fabriken des entlegenen Stadtteils waren die sehr enthusiasmierten Besucher des Konzerts.

Stendal: Am 13. Dezember 1904 führte der Oratorien-Verein (Dirigent: Vogt) das Konzertdrama „Kaiser Max und seine Jäger" von Albert Thierfelder-Rostock auf. Solisten waren die Berliner Konzertsänger Harzen-Müller, Rothenbücher und Scheffler, sowie Frl. Erdmann von hier, während die Kapelle des Husaren-Regiments No. 10 begleitete.

Stuttgart: Bei der Schillerfeier wird ein neues, von Prof. J. A. Mayer komponiertes Werk „Festhymne" (zu Fr. Schillers 100. Todestag), für gemischten Chor und Orchester erstmalig aufgeführt.

TAGESCHRONIK

In Berlin hat sich ein Komitee zur Gründung einer Heinrich de Ahna-Stiftung gebildet, deren Zinsen zu wohltätigen Zwecken verwandt werden sollen. Prof. Heinrich de Ahna hat während 30 Jahren im Mittelpunkt des Berliner Musiklebens gestanden und durch sein unvergleichliches Violinspiel Tausende erfreut. Er war als Solist wie als Interpret der Kammermusik gleich hervorragend. Schriftführer ist Prof. Waldemar Meyer, Berlin W., Lutherstrasse 47.

Recht bemerkenswert gestalten sich die Ergebnisse, die der jüngst erschienene „Deutsche Musiker-Kalender" 1905 mit Bezug auf die Pflege der neueren Symphonik im letzten Spieljahr ermittelt hat, wobei zu bemerken ist, dass in die Erhebungen lediglich die grossen reichsdeutschen Konzertgesellschaften und reine Orchesterwerke einbezogen wurden. Es kamen danach von deutschen Tonsetzern am weitaus häufigsten zu Gehör: Brahms (65), Liszt (56 — ausschliesslich der Rhapsodieen —) und Richard Strauss (43). Es folgen dann: Bruckner (16), Hugo Wolf (15), Schillings (11), Thuille (7), Volkmann (wobei die Serenaden unberücksichtigt blieben) und Reinecke (6), Mahler, Alexander Ritter (5), Pfitzner, d'Albert (4), Draeseke, Humperdinck, Weingartner (3), Heinrich Hofmann, Blech (2), während sich Bruch (dessen Stärke in seinen Chorschöpfungen beruht), Klughardt, Rheinberger, Hausegger, Kistler, Kaun und Ertel mit je einer Aufführung begnügen mussten. Unter den Ausländern marschieren Tschaikowsky (30), Saint-Saëns (21) und Dvořák (18) an der Spitze. Es folgen weiter: Smetana (15), Svendsen (13), Bizet (8), der Fine Sibelius (4), Guilmant und Charpentier (2), denen sich Rubinstein, Sgambati, Debussy und Charpentier mit je einer Vorführung anschliessen. — Ein Vergleich zwischen der Pflege der deutschen und der ausländischen Produktion ergibt das im ganzen gerechte und erfreuliche Verhältnis von 2 : 1.

Aus Eisenach wird berichtet, dass die neue Bachgesellschaft Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach für 26000 Mk. angekauft hat. Die Absicht, das Haus zu erwerben, um es für alle Zeiten zu erhalten und ein Bachmuseum darin zu errichten, bestand seit langem, und es ist erfreulich, dass sie nun zur Tatsache geworden ist.

In Freiburg sind der Stadt 100000 Mk. zum Zweck der Unterstützung des städtischen Orchesters von dem verstorbenen Privatier Krügel testamentarisch vermacht worden.

Digitized by Google

Der Kaiser von Österreich hat dem Beethovenhaus eine Spende von 6000 Kronen überwiesen.

Die Vatikanische Bibliothek hat die Erlaubnis gegeben, dass die musikalischen Handschriften der Capella Sistina von Interessenten studiert werden dürfen. Es handelt sich um etwa 250 Werke von über hundert Komponisten aus der Zeit vom 14. bis zum 18. Jahrhundert.

Der Leiter der Opéra Comique, Albert Carré, hat bekanntlich seit längerer Zeit auf die Schaffung einer Pariser Volksoper gedrungen und schliesslich auch damit Erfolg gehabt. Das neue Theater wird auf städtischem Grund in den Béranger-Anlagen mit einem Kostenaufwand von 4 Millionen Frank gebaut werden und dem jeweiligen Direktor der Opéra Comique unterstehen. Für gewöhnlich soll an drei Abenden der Woche ein aus dem Bestande der Opéra Comique entnommenes Ensemble Opern zur Aufführung bringen, an den anderen gelangt die Schauspielkunst zum Wort. Die Preise variieren zwischen 2 Frank und 50 Centimes; an einigen Abenden finden auch Gratisvorstellungen statt.

Die „Incorporierte Gesellschaft der Musiker des Vereinigten Königreichs" (Incorparated Society of Musicians) hielt in der ersten Woche des neuen Jahres in Manchester ihre Jahresversammlung ab, bei der man sich namentlich auch mit dem Zustande der Musik in England und dem Komponisten-Nachwuchs beschäftigte. In ersterer Beziehung wurde allgemein, und sehr zutreffend, erklärt, dass das musikalische Verständnis der Nation während der letzten 20 Jahre erfreuliche und sehr bedeutende Fortschritte gemacht habe. Die Vorliebe für klassische Musik trete immer deutlicher hervor und auch die orchestralen Leistungen seien im ganzen Lande ausgesprochen besser geworden. Mit Bezug auf die moderne Komposition werde leider das einheimische Talent noch immer nicht genug nach Gebühr geschätzt und ermutigt. Prof. Ebenezer Prout bedauerte dabei den Mangel an Einfachheit in der modernen Komposition und die Furcht melodisch zu sein, oder vielleicht den Mangel es sein zu können. Dabei herrsche die Sucht nach orchestralen Knalleffekten, unter der auch die meisten jungen britischen Komponisten litten — ein sehr wahres Wort, das von dem vortrefflichen Altmeister gelassen ausgesprochen wurde. A. R.

Dr. Hans Löwenfeld, Opernregisseur des Magdeburger Stadttheaters, wurde in gleicher Eigenschaft für das königliche Hoftheater zu Stuttgart mit mehrjährigem Vertrage verpflichtet und tritt seine Tätigkeit am 1. September an.

Max Reger wurde als Lehrer für Kontrapunkt und Kompositionslehre sowie für Orgelspiel an der kgl. Akademie der Tonkunst in München angestellt.

Leo Fall ist als Kapellmeister für Ernsts v. Wolzogen „Komische Oper" in Berlin verpflichtet worden.

Hofkapellmeister Hellmesberger in Stuttgart hat die nachgesuchte Entlassung aus dem Verband des kgl. Hoftheaters für Ende der laufenden Spielzeit erhalten.

Musiklehrer Fritz Char in Thorn ist der Titel „Kgl. Musikdirektor" verliehen worden.

Prof. Hermann Ritter in Würzburg hat vom Prinzregenten von Bayern die goldene Ludwigsmedaille für Wissenschaft und Kunst erhalten.

Kapellmeister C. Hässler in Lübeck ist vom Senat der Stadt zum „Professor" ernannt worden.

Felix Weingartner hat das Ritterkreuz der Französischen Ehrenlegion erhalten.

Frau Alexandra Iwanowna Hubert, Witwe des verstorbenen Professors

Digitized by Google

Hubert in Moskau, konnte im Dezember auf eine fünfundzwanzigjährige Lehrtätigkeit und Wirksamkeit als Inspektor des Konservatoriums zurückschauen, welch letztere Stellung kaum jemals von einer Frau bekleidet worden ist.

Der verstorbene russische Verleger M. P. Belaïeff hat eine Summe von 75000 Rbl. hinterlassen, aus deren Zinsen alljährliche Prämien denjenigen Komponisten russischer Untertanenschaft ausgezahlt werden sollen, deren Werke als die besten im Druck erschienenen anerkannt werden. Die Prämien sind vom Erblasser „Glinka-Prämien" benannt worden und ihre Auszahlung hat alljährlich am 27. November — dem Datum der Erstaufführung beider Opern Glinka's — zu erfolgen. Der ersten Zuerkennung der „Glinka-Prämien" am 27. November wurden gewürdigt: Arenski's Klaviertrio d-moll op. 32 (500 Rbl.), Liapounow's Klavierkonzert es-moll (500 Rbl.), Rachmaninow's Klavierkonzert c-moll (500 Rbl.), Skrjabin's Klaviersonate No. 3 fis-moll op. 23 (300 Rbl.), Klaviersonate No. 4 op. 30 (200 Rbl.), Tanejew's Symphonie c-moll op. 12 (1000 Rbl.). Rimski-Korssakow, Ljadow und Glazounow als Testamentsvollstrecker Beljajew's schliessen ihre Kompositionen von dem Bewerb um die „Glinka-Prämien" aus.

Für Anton Rubinstein wurde an seinem zehnjährigen Todestage im Rubinstein-Museum in Petersburg eine Seelenmesse zelebriert, der die Mitglieder der Kaiserlichen Musik-Gesellschaft, die Professoren des Konservatoriums beiwohnten. Nach der Seelenmesse hielt der Klavierprofessor Nicolaus Lawrow einen hochinteressanten Vortrag über die musikalische Tätigkeit Rubinsteins.

Noch rechtzeitig für den Weihnachtsmarkt trafen die Schlusslieferungen der 6. Aufl. von Hugo Riemanns Musiklexikon (Verlag: Max Hesse, Leipzig) ein, dessen Gesamtumfang nunmehr auf XX und 1508 Seiten (95½ Bogen) angewachsen ist. Die Riesenarbeit der gewissenhaften Einverleibung nicht nur aller bedeutsamen neuen Erscheinungen im Musikleben der Gegenwart und aller neuen Ergebnisse der historischen Forschung, sondern auch aller Umgestaltungen, die in des Verfassers eigenen Lehrbüchern die Unterrichtsmethode und die ästhetische Kunstbetrachtung im Laufe der zwei Jahrzehnte erfahren hat, ist gewiss der höchsten Anerkennung wert und es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass gerade diese fortgesetzte Anpassung des Werkes an die stetig gesteigerten Anforderungen der Zeit seine dauernde Wertschätzung bedingt hat. Dass diese Wertschätzung nicht auf die Grenzen des deutschen Sprachgebietes beschränkt geblieben ist, beweisen die Übersetzungen desselben in die englische, französische, dänische und russische Sprache — beiläufig wohl überhaupt ein einzig dastehender Fall; denn Lexika pflegt man wohl in anderen Ländern auszubeuten, aber nicht mit Festhaltung des Namens des Verfassers wörtlich zu übertragen. So ist tatsächlich heute der „Riemann" das Musiklexikon schlechthin, ein Buch ohne wirkliche Konkurrenz. Dass den Verfasser dieser glänzende Erfolg nicht verleitet hat, sein Buch für abgeschlossen zu halten, wird man gar bald einsehen, wenn man die sechste Auflage mit der fünften vergleicht; wieder wird man nicht nur eine Fülle neuer Namen finden, sondern eine noch viel grössere Zahl von umgearbeiteten Artikeln, in denen kaum ein Stein auf dem andern geblieben ist.

No. 79 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel ist erschienen. Im Vordergrund des Interesses steht Peter Cornelius. Sein Bild ziert die Titelseite. Die Veröffentlichung der ersten Gesamtausgabe seiner literarischen Werke, die im Auftrag der Familie Cornelius erfolgt, hebt mit der reichen Gabe seiner Briefe an. Der 3. Band bietet eine erstmalige Sammlung der bisher verstreuten Aufsätze. Ferner sind an musikalischen Schriften erschienen:

Digitized by Google

Band 10 der Gesamtausgabe der literarischen Werke von Berlioz (die grosse Instrumentationslehre, herausgegeben von Felix Weingartner), H. von Bülows Briefe, Band 5 (Marie von Bülow), Franz Liszts Briefe Band 8 (La Mara). Richard Wagners Briefe, nach Zeitfolge und Inhalt verzeichnet von Dr. W. Altmann, wurden im Dezember ausgegeben. Besonders dürfte interessieren, dass die Gloria-Symphonie von J. L. Nicodé demnächst im Druck erscheinen wird. Eingehende Berichte über Werke von E. Uhl, E. Istel, Joh. Ev. Habert, sowie über musikgeschichtliche Werke, musikalische Zeitschriften, Nachrichten über einige bemerkenswerte Gegenstände des gegenwärtigen Musiklebens und eine Zusammenstellung der in den Monaten Juli—Oktober erschienenen Neuigkeiten des Hauses Breitkopf & Härtel vervollständigen das Heft.

Dem uns zugegangenen Bericht der Dresdener Musik-Schule (Direktion R. L. Schneider) über das 13. und 14. Schuljahr 1902—1904 entnehmen wir in bezug auf die Schülerfrequenz: die Kopfzahl belief sich im 12. Schuljahr auf 365, im 14. auf 406, die Frequenzzahl der Lehrfächer im 12. Schuljahr auf 944, im 14. auf 1008. Die Gesamtzahl der Aufführungen seit dem Bestehen der Anstalt beträgt am Schluss des 14. Schuljahrs 180, die der Vortragsübungen 222, die Gesamtzahl der Schülervortrags-Veranstaltungen überhaupt 402, ausschliesslich der Konzerte. — Ausserdem sind uns zugegangen: Fünfter Bericht des Mozart-Vereins zu Dresden 1902—1904, Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 202. Vereinsjahr 1903—1904, Jahresbericht des Wiener Konzertvereins über das vierte Vereinsjahr 1903—1904.

TOTENSCHAU

Am 12. Dezember starb im Alter von 76 Jahren Alfred Viguier, früher Solobratschist der Grossen Oper in Paris und geschätzter Kammermusikspieler.

In München ist der kgl. Kammermusiker a. D. Xaver Thoms am 29. Dezember im 69. Lebensjahre gestorben. Er gehörte dem Münchener Hoforchester nahezu 41 Jahre als Kontrabassist an.

Der Komponist und Pianist Victor Dolmetsch in Colombes ist im Alter von 52 Jahren verschieden.

In Berlin starb im Alter von 70 Jahren die ehemalige Opernsängerin Luise Köhler-Zier.

Im Asyl zu Salzburg verschied Josefine Reichsfreiin Berchthold zu Sonnenburg, die letzte bisher am Leben gebliebene Verwandte Mozarts. Sie war die Enkelin seiner Schwester Maria Anna.

Der Professor am Konservatorium und Organist an der Kirche Saint François in Lyon Auguste Convert ist gestorben.

Am 4. Januar starb, 69 Jahre alt, in Chicago, wo er seit 1888 als Direktor des Konservatorium gewirkt hat, der um das Musikleben der Vereinigten Staaten hochverdiente ehemalige Kapellmeister Theodor Thomas.

Am 12. Januar starb in Konstanz Musikdirektor Konstantin Handloser.

Der ehemalige Kapellmeister des Kaiser Franz Garde-Grenadierregiments in Berlin Otto John ist am 13. Januar, 58 Jahre alt, in Friedenau gestorben.

In Rostock ist, 62 Jahre alt, Richard Hagen, seit 10 Jahren Leiter des Stadttheaters gestorben. Das Theater hat unter ihm besonders durch die im Bayreuther Geist inszenierten Wagneraufführungen einen bedeutenden Aufschwung genommen.

In Chaux-de-Fonds, Kanton Neuenburg, starb im Alter von 71 Jahren Musikdirektor Karl Taucher. Seit 40 Jahren war er auch Organist der deutschen Kirche.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater bescherte uns zu Weihnachten „Dornröschen" von Weweler, ein schwaches Werk, das sich weder textlich noch musikalisch über die gewöhnliche Mittelmässigkeit erhebt und keine Wiederholung erlebte. Infolge der bösen Influenza wurde der Spielplan immer öder und liess sich trotzdem nur mit Hilfe auswärtiger Kräfte durchführen. Von diesen machte eine junge Braunschweigerin Marie Polster-Kiel als Gabriele („Nachtlager") einen sehr verheissungsvollen Eindruck.
Ernst Stier

BRÜNN: Weinbergers „Schlaraffenland" hat hier, unterstützt durch eine gute Aufführung, einen hübschen Erfolg erzielt, der sich aber nicht als nachhaltig erwies. „Rienzi" ist nach vierzehnjähriger Pause wieder über unsere Bühne gegangen und hat in Herrn Neubauer einen glänzenden Interpreten der Titelrolle gefunden.
S. Ehrenstein

BRÜSSEL: Am Monnaie-Theater ist jetzt van Dyck der Held des Tages. Er singt abwechselnd Tannhäuser, Lohengrin, Siegmund und Tristan mit grossem Erfolge. Stimme und Methode sind ja nicht erstklassig — aber als geistvoller Interpret ist er doch eine überragende Erscheinung. Grosses künstlerisches Interesse erweckte die Aufführung von Glucks herrlicher „Alceste". Meister Gevaert, der grosse Gluckkenner, hatte mit seinen Ratschlägen die Einstudierung überwacht, die denn auch vorzüglich ausgefallen ist. Dekorationen, Kostüme, Ballets sind mit ausgesuchtem Geschmack und Stilreinheit — eine Spezialität der intelligenten Direktion — entworfen und ausgeführt. In der Titelrolle ist Mme. Litvinne mit ihrer silberhellen Stimme und wundervollen Methode unübertrefflich. — Als Novität erschien „Pepita Jimenez" lyrische Komödie in zwei Akten von Isaac Albeniz. Von Geburt Spanier hat Albeniz seine Studien in Brüssel, Weimar (Liszt), Leipzig gemacht und lebt jetzt seit Jahren in Paris. Der Einfluss der neufranzösischen Schule ist nicht zu verkennen in der geschickten geistvollen Behandlung des Orchesters, das voller Leben sprudelt. Nur muss man dem Komponisten den Vorwurf machen, auf Kosten der Melodie die kontrapunktische Verarbeitung der Motive zu sehr in den Vordergrund zu drängen und mit seinen reichen Harmonieen, Verzierungen und Klangeffekten die mehr begleitenden Singstimmen zu decken. Seine Rhythmen sind sehr originellen, spanischen Charakters und in den leidenschaftlichen Szenen bekundet er südländisches Temperament. Die Handlung ist sehr einfach: sie schildert den inneren Kampf des von Pepita geliebten Don Louis zwischen den Gefühlen der Liebe und des von ihm erwählten Berufes zum geistlichen Stande. Die Liebe siegt. Der Erfolg des bestens aufgeführten Werkes ist bedeutend. — Eine sehr freundliche Aufnahme fand am selben Abend ein anderes Werk von Albeniz „L'Ermitage fleuri", Zarzuela (Operette) in zwei Akten. Die Rollen sind im Buffostil gehalten, die Melodieen und Rhythmen haben ausgesprochenen spanischen Charakter. Es ist ein Jugendwerk des Komponisten. Felix Welcker

BUDAPEST: Die königlich ungarische Oper brachte vor kurzem als eine der ersten Bühnen diesseits der Alpen Gabriel Dupont's reklameverherrlichte Preisoper „La cabrera" (Die Ziegenhirtin) zur Aufführung. Der Einakter war bekanntlich der fünfzigtausend Lire wert befunden worden, die der Mailänder Verleger Sonzogno als internationalen Preis gestiftet hatte. Man durfte mit Recht gespannt sein, ob sich der Fall

Digitized by Google

„Cavalleria rusticana“ wiederholen werde. In einer knappen Stunde erlebten wir die Sensation einer verblüffenden Enttäuschung. Die fünfzigtausend Lire Sonzogno's dürften der armen „Cabrera“ Glück und Ende bedeuten. Das Libretto des Herrn Cain: ein Clichéabzug des veristischen Einakters, nur ein wenig sanftmütiger, ohne Mord und Totschlag. Die traurige Heldin der verzweiflungstriefenden Duodeztragödie ist Amalia, die Ziegenhirtin. Ihr Liebster, Pedrito, war vier Jahre im Kriege, nun kehrt er wieder heim, sie in alter Liebe zu umfangen. Doch Amalia hat in den vier Jahren wohl ihre Liebe, nicht auch die Treue zu wahren vermocht. Juan Cheppa, der glatte Schurke, hat sie mit heissen Worten überlistet; dann freilich, als das Kleine kam, sie feige im Stich gelassen. Amalia gesteht dem Liebsten ihre Not, ihre Schande und erfleht kniefällig seine Verzeihung. Empört, entrüstet, im tiefsten Herzen unglücklich stösst er sie von sich. Sie zieht weg, den Knaben an der Brust, weit weg in Elend und Verderbnis. Das Büblein stirbt. Nach einem halben Jahre — ein Sinken des Vorhanges symbolisiert den zeitlichen Sprung der Handlung — kehrt Amalia heim. In einer blauen Mondnacht wankt sie den Bergsteig herab. Pedrito, der Reuevolle, ist zur Stelle; ein letzter, wehmutvoller Blick auf das zerschellte Glück, dann stirbt sie in seinen Armen. — Zu der Musik Dupont's haben Mascagni und Puccini Pate gestanden. Von dem ersteren hat die Tonsprache des jungen Franzosen ihre rücksichtslose Brutalität, von dem genialen Autor der „Manon Lescaut“ die trübselige Melancholie einer blass nachgepausten Lyrik, die, schon bei Puccini wie aus wundem Herzen fliessend, in der „Cabrera“ fast schon den zitternden Odem der Todesahnung atmet. So exaltiert sich auch die Musik Dupont's gebärdet, ist der Komponist doch nichts weniger als ein Dramatiker. Lärm ist nicht Kraft, Exklamation keine Leidenschaft. Ein gewandter Kolorist, der manches Blatt der Partitur zu feinem, farbigem Schillern bringt, fehlt es dem Komponisten noch an der Linie, vor allem an jener der Melodie. Überall spriesst und knospet es von kleinen anämischen Melismen, zu vollem Ausblühen kommt es nirgends. Jener Geist, der Kunst suchend, Künstelei schafft, aber immer die Natur verneint, knickt alle Melodie. Gewaltsam verbogen, verzerrt, verrenkt stirbt das Melos, ein Opfer der — Charakteristik. Gewalttätige Akkordfolgen, eine missduftende Harmonik weben ein unsauberes Leichentuch darunter. Ein Flimmern graziöser Rhythmik, das wie ein verstohlener Sonnenstrahl zuweilen durch die graue Trübsal huscht, mahnt daran, dass der Komponist doch ein Sohn der Kultur sei, die einen Auber, einen Délibes geboren. Das Theater hatte sich mit voller künstlerischer Hingabe für das Werk eingesetzt. Das Orchester brachte Direktor Mader zum Blühen, über die Bühne breitete Oberregisseur Alszeghy den Zauber szenischer Stimmung. Für den Pedrito war die reiche Künstlerschaft unseres Anthes aufgeboten worden, als Amalia fesselte Frau Krammer, schwächer im musikalischen Teil ihrer Aufgabe, durch eine von Routine beherrschte schauspielerische Leistung. Doch abermals war der Liebe Müh' umsonst. Die kleine Preisoper rollt unaufhaltsam in ein Eckloch der Musikgeschichte. — Als verspätete Novität bekamen wir weiter Adams „Postillon von Lonjumeau“ zu hören. Eingefrorene Melodieen, die in der Wärme posthumer Gunst zu flüchtigem Klangleben erwachen. Das Halali aus dem Jagdhorn Münchhausens. Zierliche, anmutige, aber verblasste, verstaubte Musik. Die Aufführung entbehrte des sprühenden Lustspieltons; den Hauptdarstellern: Frl. Szoyer und Herrn Arányi, die stimmlich befriedigten, mangelte es an der Fähigkeit, den Geist, die Noblesse, die Eleganz des Kunstwerkes zu projizieren. — An Reprisen gab es jene von Graf Geza Zichy's romantischer Oper „Alár“, von Kienzl's „Evangelimann“ und von „Siegfried“ mit Herrn Bochniček in der Titelpartie. — Vorübergehende Anregung bot das Sensationsgastspiel der Calvé als Carmen bei vierfach erhöhten Preisen. Wie überall, enttäuschte die interessante Diva auch hier, weil ihre Leistung nur einem Teil der hochgespannten Erwartungen entsprach. Dr. Béla Diósy

Digitized by Google

CHARLOTTENBURG: Mit der Erstaufführung des musikalischen Lustspiels „Die neugierigen Frauen“ von Ermanno Wolf-Ferrari hat das Theater des Westens einen schönen künstlerischen Erfolg errungen, der dem Institut nach so mancherlei Fehlschlägen und verunglückten Experimenten wohl zu gönnen ist. Das Werk des Deutsch-Italieners gehört in der Tat zum erfreulichsten, was seit etwa einem Jahrzehnt auf dem Gebiet der Oper, und nicht bloss der komischen, geleistet worden ist. Das scheint kein übermässig hohes Lob, wenn man sich des Tiefstandes der heutigen Opernproduktion erinnert, die in erster Linie durch sklavische Abhängigkeit vom Bayreuther Vorbild charakterisiert wird. Wer in unserer Zeit den Mut besitzt, sich von der Sondererscheinung Wagners nicht hypnotisieren zu lassen, vielmehr einen von ihm verschiedenen Weg einzuschlagen unternimmt, verdient schon deswegen Anerkennung und Aufmunterung. Der Musik-Messias, als welcher Wolf-Ferrari von manchen Enthusiasten verkündet wird, der Mozart redivivus, den viele im geheimsten Winkel ihres Herzens ersehnen, ist er nun freilich in diesem Werk nicht, wohl aber ein liebenswürdiges, frisches Talent mit bemerkenswertem Stilgefühl und eminentem Können. Der Buffo-Ton ist mit sicherer Hand erfasst und festgehalten. Sprühende Laune, ein trotz der mancherlei Platitüden des auf drei Akte künstlich gedehnten Textes immer vornehm anmutender musikalischer Humor, der besonders auch im Orchester glänzend zu Tage tritt, eine zierliche Rokokograzie ist die Signatur des Ganzen. Die eigentliche melodische Erfindung allerdings ist nicht eben bedeutend und wo der Komponist Anläufe zum Tiefergraben nimmt, wie in der Liebesszene des II. Aktes, zeigen sich die Grenzen seiner Beanlagung sehr deutlich. Aber alles in allem ist der Gesamteindruck vom Musikerstandpunkt aus ein hochbefriedigender. Über die Aufführung ist nur Gutes zu berichten. Das sehr schwierige Werk, das allem Anschein nach mit grosser Sorgfalt einstudiert worden war, stand unter der hingebungs- und verständnisvollen Leitung von Hans Pfitzner. Den Komödienton trafen am besten Luddy Gaston und Lina Doninger, wie denn überhaupt in dieser Beziehung den Damen (neben den genannten noch Paula Linda und Jenny Fischer) diesmal der Vorrang gebührt. Ausserdem seien genannt die Herren Christian Hansen, Adolf Ziegler und Emil Stammer.

Willy Renz

DESSAU: Seit meinem letzten Bericht bis zum Schluss des alten Jahres erschienen als Erstaufführungen: Verdi's „La Traviata“ und Saint-Saëns' „Samson und Dalila“. Zudem erlebte „Das böse Prinzesschen“, ein Märchenspiel von Gabriele Reuter mit begleitender Musik von Max Marschalk, seine wohlgelungene Uraufführung.

Ernst Hamann

DORTMUND: Nach Überwindung der Kinderkrankheiten nimmt unsere Oper unter Direktor Gelling einen erfreulichen Aufschwung. Sind auch nicht alle Kräfte gleichwertig, so ist doch eine Summe künstlerischer Intelligenz verpflichtet worden, die auch höheren Ansprüchen gerecht wird, wie sie die Wagnerschen Werke erheischen, die mit dem „Rheingold“ und der „Walküre“ die höchsten Leistungen boten. So gaben die Aufführungen unter der künstlerischen Ober-Regie von Alois Hofmann ein genussreiches Gesamtbild, aus dem der Wotan des Herrn Bertram-Berlin bedeutsam hervorstach. In die Kapellmeistergeschäfte teilen sich ebenbürtig die Herren Wolfram und Pitteroff, und das philharmonische Orchester ist ein hervorragender Faktor des Gelingens. Als Neuheit fand der „Buddha“ von Vogrich bei vielen musikalischen Schönheiten, doch zu reichem, dekorativem Beiwerk äusserst warme Aufnahme. Geschickte Striche werden die Lebensfähigkeit erhöhen. – Als Kuriosum sei erwähnt, dass von unserer Brandpolizei der „Feuerzauber“ wegen zu grosser Gefährlichkeit verboten und dadurch die „Walküre“ eines Glanzpunktes beraubt wurde! H. Bülle

Digitized by Google

DRESDEN: Gleichsam als Antwort auf die mannigfachen Angriffe, denen sie im Laufe der letzten Wochen ausgesetzt war, brachte die Kgl. Hofoper unter Schuchs Leitung Auber's „Stumme von Portici" in glänzender Neueinstudierung heraus. Die Titelrolle wurde dabei nicht von einer Tänzerin, wie sonst üblich, sondern von der Kgl. Hofschauspielerin Frl. Politz dargestellt und zwar mit bestem Erfolg. Die Hauptgesangspartieen waren mit Frau Abendroth und den Herren Burrian und Perron mustergültig besetzt. Die vom Hoftheatermaler Rieck geschaffenen neuen Dekorationen verdienen auch an dieser Stelle Erwähnung. Eine Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen" bot vier höchst genussreiche Abende mit einigen neuen Besetzungen und Herrn Wittekopf von Berlin (Hagen) als Gast. Eine gründliche Neustudierung des Riesenwerkes dürfte indes sehr zu empfehlen sein, auch eine Erneuerung der scenischen Ausstattung tut entschieden not. F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: Weihnachtsgeschenk unseres Opernhauses war diesmal das dramatische Märchen „Blondelfchen" von Max Möller mit der Musik von J. H. Matthey. Da der letzteren die in Werken dieses Genres übliche bescheidene Rolle zugeteilt ist, genügt die Bemerkung, dass die Komposition rechtschaffen ist und dass das Ganze seinen Zweck, der jüngsten Theatergeneration Freude zu machen, bestens erfüllt.
Hans Pfeilschmidt

GENF: Von Massenet gelangten „Le Jongleur de Notre-Dame", sowie „Griselidis" zur erstmaligen Aufführung. Trotz ganz vortrefflicher Wiedergabe konnte es das erste Werk bis jetzt nicht über drei Vorstellungen bringen. Was das zweite betrifft, wollen wir abwarten, ob sich unser Theaterpublikum damit befreunden wird. Massenet's Musik ist stimmungsvoll, einfach, gewürzt mit erfrischendem Humor; im ganzen ist alles musikalisch meisterhaft charakterisiert und die Instrumentation weder überladen noch überspannt, aber stets sehr effektvoll. Prof H. Kling

HALLE a. S.: Die künstlerische Ausbeute der letzten Wochen war nur gering: die Oper stagnierte auffallend vor Weihnachten. Eigentlich war im Dezember nur eine allerdings vortreffliche Tannhäuser-Aufführung zu verzeichnen, in der unser Heldentenor Dr. Banasch uns den Glauben an seine Kunst wiedergab, und Else Welter als „Elisabeth" lebhafte Sympathieen errang. Das neue Jahr bescherte uns eine glänzende Vorstellung der „Meistersinger", an der die Herren Dr. Banasch, W. Soomer, Alb. Aumann, Rabot und Gruselli, sowie Frl. Ekeblad ungefähr gleich hervorragend beteiligt waren. Namentlich Herr Soomer erregte und verdiente für seinen „Sachs", obgleich er ihn zum ersten Male sang, laute Bewunderung. Ausser Verdi's „Othello", der noch immer hier dank der vorzüglichen Leistungen der drei Hauptdarsteller grosse Anziehungskraft ausübt, gelangten zur Aufführung u. a.: „Der Barbier von Sevilla", „Zar und Zimmermann", „Hänsel und Gretel", „Martha" und „Undine". — Die neueste Operette ist Léhar's „Rastelbinder", der aber keine glänzenden Geschäfte macht und dadurch Anstoss erregte, dass er alte Waren bloss ausbesserte und als neue verkaufen wollte. Martin Frey

HAMBURG: Ernst Kraus von der Berliner Hofoper gastierte als „Tannhäuser" mit demselben künstlerischen Misserfolg, mit dem er schon einmal in dieser Rolle bei uns auftrat. Kraus hat eben kein Glück mit Hamburg, oder Hamburg mit ihm. Wenn er hier singt, ist er stets mässig disponiert und dadurch scheint auch seine darstellerische Leistungsfähigkeit ungünstig beeinflusst zu werden. Im übrigen passen solche sog. Ehrengastspiele überhaupt nicht recht für ein Theater wie das unsrige; das Ensemble und die künstlerische Disziplin leiden darunter und gewonnen wird gar nichts. Nicht einmal Geld. Denn wenn unsere heimischen Repräsentanten den Tannhäuser singen, ist's auch ausverkauft. — Als späte Neuheit gab man endlich nach monatelangen Vorbereitungen Pfitzners „Rose vom Liebesgarten". Dass die Oper keinen Erfolg

Digitized by Google

haben würde, war vorauszusehen; was aber die Freunde Pfitzners eigentlich nicht erwartet hatten, war, dass die Oper einen Erfolg auch gar nicht verdient. Die Hauptschuld trägt natürlich James Grun, der Librettist. Aber auch Hans Pfitzner ist nicht frei von Sünden wider den heiligen Geist der dramatischen Musik. Wie konnte nur ein in ständiger Fühlung zum Theater lebender Musiker so etwas von Poesie überhaupt mit seiner Kunst beehren! Und wie konnte ein kluger, moderner Mensch, der, wie Pfitzner doch von der Psychologie des Dramas etwas weiss, eine so konzertante Musik auf die Bühne und unter die Bühne bringen. Die hiesige Aufführung war, unter Kapellmeister Stranskys Leitung, recht annehmbar. Freilich nicht von einem universalen, echt modernen Geist inspiriert, sondern mehr auf theatralische Routine und szenische Effekte gestützt; aber immerhin war sie brav sauber und wie es so schön heisst: es waren weder Mühen noch Kosten gescheut worden. — Jetzt ist ein Zyklus musikalischer Lustspiele im Gange, der an acht Abenden eine hübsche Auswahl komischer Opern aller Epochen und verschiedener Nationalität bringt. Grössere Gesichtspunkte fehlen auch der Disposition über diesen Zyklus, der auf historische Logik und dergleichen erhaben pfeift. Aber man begrüsst ihn freudig, da er das Repertoire um einige echte Perlen der komischen Oper bereichert. Das sind: Cornelius' „Barbier von Bagdad", Goetz' „Der Widerspänstigen Zähmung" und Verdi's „Falstaff". Heinrich Chevalley

HANNOVER: In der Königl. Oper wurde mit wohlabgerundeten Aufführungen von „Siegfried" und „Götterdämmerung", in denen die Herren Gröbke (Siegfried), Moest (Wanderer bzw. Gunther) sowie Frau Thomas-Schwartz (Brünnhilde) die Hauptpartieen glanzvoll ausstatteten, die erste zyklische Aufführung des ganzen „Ring" erfolgreich beendet. Augenblicklich finden hier ununterbrochen Probegastspiele für das freiwerdende Fach der jugendlich-dramatischen Sängerin statt. Von den zu diesem Zweck gastierenden Künstlerinnen interessierte Frau Rüsche-Endorf bei weitem am meisten; ihr am nächsten kam Frl. Weingarten (Senta und Undine). L. Wuthmann

KARLSRUHE: Das Hoftheater hat in den letzten Wochen manch interessanten Abend zu verzeichnen gehabt. Eine neue Oper von Eugen v. Volborth, betitelt „Die Zaubersaite", mit romantischen und Wagnerschen Zügen ging hier in ihrer Uraufführung mit freundlichem Erfolg in Szene, wird sich indessen wohl auf anderen Bühnen auch nicht einbürgern. — Verdienstvoll war die Neueinstudierung von Cherubini's „Wasserträger" in der Pasqué-Langerschen Neubearbeitung mit der Umformung der als Vorspiel vorausgeschickten kleinen Cherubini-Oper „Elisa, oder die Reise über den St. Bernhard" und der Umdatierung des in der Zeit der französischen Fronde spielenden Inhalts des „Wasserträgers" in die Zeit der grossen Revolution. Hierbei gewann die Oper jedenfalls an historischem Interesse; aber zu einer künstlerisch-feinen Aufführung wollen die Stimmen unserer heutigen Sänger nicht immer taugen. Die wundervollen Ensemble-Sätze namentlich des ersten Aktes wirkten wie eine musikalische Prophezeiung Beethovens indes auch hier in ihrer ganzen Schönheit. — Ausser den würdig verlaufenen Aufführungen aus dem gewaltigen Erbe Richard Wagners, wie „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Götterdämmerung" usw. ist auch die hiesige Erstaufführung von Siegfried Wagners „Kobold" aufzuführen, die im Beisein des ganzen Hauses Wahnfried in glänzender Wiedergabe unter Hofkapellmeister Ballings Leitung vor sich ging und dem Komponisten und den Mitwirkenden viele Hervorrufe eintrug. Die Kritik sitzt allerdings darüber etwas strenger zu Gericht und hat bei vieler Anerkennung doch der Wünsche manche aufzuweisen. Albert Herzog

KÖLN: Endlich haben die Stadtväter sich über die Theaterfrage, die so lange Zeit ihrer Lösung harrte und eine gewisse begreifliche Aufregung in weitere Kreise gebracht hat, endgültig entschieden. Max Martersteig, der vorteilhaftest bekannte

Digitized by Google

Fachmann, wurde für die Zeit vom 1. August 1905 bis zum 31. Juli 1911 mit Stimmeneinheit als Pächter der Vereinigten Stadttheater gewählt und man kann seinen Eintritt in das Kölner Kunstleben nur sympatisch begrüssen. Die Stadtvertretung hat dem neuen Direktor relativ günstige pekuniäre Bedingungen zugebilligt, infolge deren es hoffentlich dem Pächter des grossen und immerhin heiklen Theaterbetriebes ermöglicht sein wird, dem Künstlerischen, das einer sehr energischen Hebung seines Niveaus bedarf, weitgehende Sorgfalt angedeihen zu lassen. Für die zweite Hälfte der gegenwärtigen Spielzeit tritt Martersteig bereits als lediglich artistischer Oberleiter hier ein, so dass also die Bühnen bis zum Saisonschluss weiter auf Rechnung der Stadt geführt werden. Erster Kapellmeister wird auch in Zukunft Otto Lohse bleiben, der ja zurzeit an der Spitze der interimistischen Leitung steht. Dieser vortreffliche Dirigent hat in den letzten Wochen, die unserem Publikum merkwürdigerweise noch immer nicht die erste Novität der Spielzeit brachten, wenigstens durch recht gelungene Neueinstudierungen allbekannter Werke, wie Rossini's „Tell" und des „Ring", einiges Leben in die Monotonie des Repertoires gebracht. Bei den Gastspielen auf Engagement, zu denen meist Opernkräfte von Bühnen kleineren Ranges als Kandidaten erschienen, war bis jetzt wenig Glück. — Als zweite deutsche Bühne brachte das Opernhaus Camille Saint-Saëns' „Die Zauberglocke". Leider verstand die vorwiegende Mehrzahl das Ganze nicht, weil sie dem Wesen dieser eigenartigen Oper völlig unvorbereitet gegenüberstand. Daran, dass es zu keinem irgendwie warmen Erfolg kommen konnte, trug auch die Art der Aufführung in wesentlichem Masse Schuld. Wohl hatte Wilhelm Mühldorfer die Oper in allem rein Musikalischen sorglichst vorbereitet und leitete die Aufführung mit vielem Feingefühl, aber die solistische Besetzung liess erhebliches zu wünschen übrig. In der grössten Rolle der stummen Tänzerin Fiametta versagte die hiesige erste Tänzerin Marietta Gobini schauspielerisch und zumal in der mimischen Reagens auf das Musikalische vollständig; der Individualität des sonst schätzenswerten Baritonisten Julius vom Scheidt sagt der Doktor Spiridion nicht recht zu, während der als Konrad darstellerisch geschickt wirkende Tenorist Reinhold Batz gesanglich einen schwachen Abend hatte und endlich ein Bühnenneuling Hummelsheim die Feier seines Debüts nicht gerade in Saint-Saëns' Novität hätte zu begehen brauchen. Die bei weitem beste solistische Leistung bot die sehr schön singende jugendlich-dramatische Mathilde Dennery mit ihrer Helene. Viel blieb die verständnislose Szenenleitung Georg Thoelkes der Stimmung des Werkes und seiner Eindrucksfähigkeit schuldig. Paul Hiller

LEIPZIG: Am ersten Weihnachtsfeiertage gab es für die grossen Kinder neu einstudiert den „Trompeter von Säkkingen", am zweiten „Tannhäuser" mit Prof. Nikisch als Dirigiergast, zwei Tage später folgte eine „Lohengrin"-Aufführung, in der als stimmlich wahrhaft berufener Gralsritter Dr. Alfred von Bary aus Dresden gastierte, und letzthin hatte man unter Kapellmeister Hagels Anleitung viele Liebesmühe auf die Wiederbelebung von Donizetti's „Lucrezia Borgia" verwendet, ohne jedoch mit den ungeeigneten Vertreterinnen der beiden weiblichen Partieen, der Lucrezia (Frau Doenges) und des Orsini (Frl. Sengern), mit Herrn Urlus als Gennaro und mit Herrn Schütz als Herzog von Ferrara lebhafter für das stark antiquierte Werk interessieren zu können.
Arthur Smolian

MOSKAU: Zur Ehrung Rubinsteins im Kaiserl. Opernhause wurde die Oper „Der Dämon" erwählt. Unter Rachmaninoff, mit ersten Kräften besetzt, gelangte das neuinszenierte Werk zu einer Glanzaufführung, die gegenwärtig, wo das Repertoire ärmlich und eintönig geworden, selten vorkommt. — Rimsky-Korssakoff hat der Erstaufführung seiner Oper „Servilia" im Theater Solodownikoff beigewohnt, die gut ausfiel. — Die Privat-Oper des Herrn Ziminn im Wintertheater „Aquarium" hat gute

Digitized by Google

Kräfte aufzuweisen. Ihr gebührt das Verdienst, den „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius zur ersten Aufführung in Russland gebracht zu haben. Das Werk fand Beifall. E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Eine Aufführung des „Ring“ ist seit Weingartners „Orestes“ das einzige Novum, wenn man so sagen darf. Die von den Festspielen ausgeschlossenen Münchener haben lange genug darauf gewartet. Der „Ring“ war also gewissermassen das Neujahrsgeschenk der Intendanz, der er nicht gerade billig gekommen sein mag, da infolge der grassierenden „Amerikagängerei“ verschiedene Gäste berufen werden mussten. So sang für Knote den Siegfried Herr Burrian aus Dresden, den Festspielbesuchern als geistvoller Darsteller bekannt. Für die Bettaque gab Frau Plaichinger aus Berlin die Brünnhilde gross und mannigfaltig. Den Siegmund sang Andreas Moers aus Leipzig, den Alberich Herr Scholz aus Magdeburg, zwei ziemlich ungleiche Leistungen. Herr Moers hat wenigstens Wärme im Spiel, aber nur geringe musikalische Sicherheit. Am Dirigentenpult stand Mottl. Dr. Theodor Kroyer

RIGA: Als Novität ging jüngst in angemessener Einstudierung, unter Kapellmeister Ohnesorgs Leitung, Leo Blechs „Alpenkönig und Menschenfeind“ über die Bühne. Das musikschöne, aber nicht in allen Teilen gleichwertige Werk fand in seinen volkstümlich gehaltenen Szenen eine freundliche Aufnahme. Carl Waack

SCHWERIN i. M.: Nach mehrjähriger Pause wurde Spohrs „Jessonda“ wieder aufgeführt und sehr beifällig aufgenommen. Die alte Anziehungskraft ist noch nicht dahin trotz des lyrischen und elegischen Zuges in der Musik. Die Gestalten des Werkes, in denen reines Menschentum uns entgegentritt und die malerische Bühnenwirkung fesseln. — Die Uraufführung von Oskar von Chelius' Oper „Die vernarrte Prinzess“, Dichtung von Otto Julius Bierbaum fand eine freundliche Aufnahme. Das Fabelspiel des Dichters wird durch seine dekorativen Vorschriften zugleich zu einem Farbenspiel, das mit verschiedenen Farbentönen in Szenerie und Kostüm der einzelnen 3 Akte die jeweilige Stimmung andeuten soll: Grau, Goldrot und Grün! Diesen Forderungen war nach Möglichkeit entsprochen worden. Die szenischen Arrangements, die wirksamen Bühnenbilder und das Miteinanderspiel der Darsteller gab ein harmonisches, sehr wirksames Ganzes, der Tatkraft des Oberregisseurs Gura zu danken. Die musikalische Seite brachte Hofkapellmeister Prill sorglich und sachlich aufs beste heraus. Die Solisten widmeten sich ihren Aufgaben mit liebevoller Wärme. Der Chor sang ausserordentlich korrekt und frisch, und das Orchester spielte sehr schön. Die Handlung bleibt dem unvorbereiteten Hörer ziemlich dunkel und eine symbolische Deutung fehlt dann ganz. Die Stimmungsmalerei der Dichtung, die trotz der ansprechenden Form auch Untiefen hat, hat der Komponist in düster-phantastischen Zügen getroffen. Er ist ein liebenswürdiges Talent, verfügt über ein ausserordentlich sicheres technisches Können und beherrscht namentlich das Orchester vollständig. Der fortfliessende Strom seiner Musik, der Farbenreichtum bei diskreter Orchestration sind Vorzüge, die bei einem so umfangreichen Werke auffallen. Wie viele deutsche Opernkomponisten ist aber auch er den an Wagner gemahnenden Wendungen nicht entgangen, so dass seine Musik nicht nur dem eigenen Bronnen entquillt. Er ist reicher an Erlerntem als an Angeborenem. Plastische Melodienformen gibt er in einigen Gesangstücken: im düsteren Narrenliede und im fröhlichen Burschensang. Die Chöre nehmen einen breiten Raum in dem Spiele ein, sie sind nicht gerade originell erfunden und sehr instrumentaliter gedacht, aber sie sind wirkungsvoll. Die Orchestereinleitung führt ziemlich kurz zum melancholischen Auftrittsliede des Narren hin. Auch an anderen Stellen fällt der Instrumentalmusik die Aufgabe zu, Empfindungen und Stimmungen, wie sie in der Fabel liegen, in selbständigen Sätzen zum Ausdruck zu bringen, oder mimische Darstellungen zu begleiten, wie das

Digitized by Google

wüste Bachanale oder den Feuerzauber des Sehers. Die eigenartigen Wünsche Bierbaums mögen etwas Neues bedeuten auf bühnentechnischem Gebiete, Chelius' Musik zu seinem Fabelspiele stellt noch keinen neuen Stil dar. Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Als erste Neuheit des Spieljahres ging Massenet's „Werther" in Szene. Das schrecklich langweilige, durch verständnis- und pietätlose Verstümmelung und Verzwickung des Goetheschen Romans zustande gebrachte Textbuch — drei Franzosen (!) teilen sich in die Schuld dieses Frevels — hätte das hiesige, in solchen Dingen oft sehr nachsichtige Publikum nicht abschrecken brauchen; dass sich aber die Musik durch zwei Akte gedankenleer und stimmungslos dahinschleppt, um erst im dritten einige nennenswerte Einfälle auftauchen zu lassen — das wurde Herrn Massenet nicht verziehen: nach drei Vorstellungen verschwand das Werk vom Repertoire. Wahrscheinlich kommt es doch wieder zum Vorschein, wenn nächstes Mal in der Presse auf das Franzosentum unserer Hofbühne geschimpft wird. — Zwei interessante und in jeder Beziehung erfolgreiche Gastspiele sind zu verzeichnen: Frau Järnefelt trat als Elisabeth und Sieglinde, Frau Fleischer-Edel als Elisabeth, Elsa, Sieglinde und Gräfin Almaviva auf. Jene entzückte durch schönen Gesang, diese durch reife, meisterliche Gesamtleistung. W. Peterson-Berger

STUTTGART: In den letzten Wochen des alten Jahres hörte ich Nicolai's unverwustliche Oper „Die lustigen Weiber" unter Leitung Hellmesbergers. Das neue Jahr wurde mit dem „Trompeter" eingeweiht. Auf allerhöchsten Befehl erschienen dann die „Walküre" (mit eigenen Kräften) und d'Albert's „Abreise", wodurch der Spielplan die dringend nötige Auffrischung erhielt. Pohlig dirigierte beide Werke mit echt künstlerischer Hingabe. Zusammen mit der „Abreise" tauchten auch die „Freier" von Schattmann wieder auf. Dr. K. Grunsky

WEIMAR: Die erste und wahrscheinlich auch letzte Wiederholung der mit Cavalleriabazillen infizierten Oper „Heisse Liebe" von A. Enna befestigte das bereits nach der Uraufführung abgegebene Urteil vollständig. Ungetrübten Genuss gewährte eine im ganzen recht gute Neueinstudierung von Glucks „Iphigenia auf Tauris" unter Krzyzanowski's Leitung in der sehr stilvollen Bearbeitung von R. Strauss. Die übrigen Opernabende erneuten die Bekanntschaft mit mehr oder weniger wertvollen Werken, von denen das grösste Interesse eine Carmenaufführung (Carmen — Gutheil-Schoder), der „Tannhäuser" sowie „Hänsel und Gretel" beanspruchen konnten. Carl Rorich

ZÜRICH: Aus der Berichtszeit trat die deutsche Uraufführung der mit dem Sonzogno-Preis bedachten Einakter „Manuel Menendez" von G. Filiasi und „La Cabrera" von Gabriel Dupont doppelt markant hervor, weil wir kein Novitätenpublikum haben, und dies sowohl Herr Reucker als seine Vorgänger weislich im Repertoire erwogen haben. Wäre doch diese Rücksicht bei der jüngsten Versuchung zum Abfall von ihr beibehalten worden! Doch nein, es liegt etwas Kulturgeschichtliches in der Musik dieser Einakter und ihren Texten, die wir als erste in deutscher Sprache zu kosten bekamen. Roh und unmotiviert, individuell ohne tiefere Bedeutung ist alles, was uns die Verfasser des Textes vorbringen. Ein Dichter, der seine Geliebte öffentlich beschimpft, weil fidele Studenten ihn eifersüchtig machten; ein Bauernsohn, der nach jahrelanger Rückkehr die Geliebte verstösst, weil sie ihm gesteht, der gewalttätigen Verführung unterlegen zu sein, zur Verzeihung aber gelangt, als sie nach dem Tod des Kindes selber erschöpft heimkehrt und stirbt! Messer und rasches Hinsterben zerhauen den Knoten. Mit dickflüssiger Musik voll unangebrachtem Pathos löst der eine, mit eintöniger Melodie ohne geistvolle Harmonik der andere diese widerwärtigen Aufgaben. Wer als denkender Mensch Italiens Musikgeschichte verfolgt hat, muss mit tiefem Bedauern die Spiegelung des gesamten Lebens von heute daselbst in diesen unreifen, lärmenden Produkten erkennen und

Digitized by Google

wenig Hoffnung auf den Ursprung aller europäischen Kunst, nämlich auf nochmalige Kultur- und Volksblüte Italiens setzen. — Im übrigen läuft die Saison, nachdem Burrian aufgeleuchtet hat, in mässigem Lichte weiter. Für Hauptfächer wird ängstlich Ersatz gesucht, und da einem Heldentenor gekündigt, ein erfolgreich gastierender lyrischer Tenor zum Erstaunen des Publikums nicht engagiert worden ist, sieht man besorgt der Zukunft entgegen, zumal die Sammlung für den Betriebsfond nahezu verunglückt ist. Einzelne Mitglieder, wie die Koloratursängerin, missfallen immer mehr. Zum Glück hat der zu Kempters Benefiz gegebene, glänzend verlaufene Verdi'sche „Othello" die Stimmung wieder etwas gehoben. W. Niedermann

KONZERT

AGRAM: In der ersten Kammermusiksoiree lernten wir die holländische Meistersängerin Tilly Koenen kennen, die bei uns ebenso wie wohl überall vor allem durch den sinnberückenden Klang ihres seltenen Organs die Hörer für sich gewann. — Das erste Konzert des neugegründeten Agramer Quartetts, der Herren Prof. Huml, Rosskam, Jilek und Geiger, errang mit Smetana's „Aus meinem Leben" und Beethovens op. 18 G-dur freundlichen Erfolg. Man bringt der neuen Vereinigung viel Sympathie entgegen; an ihr wird es nun liegen, sich diese zu erhalten und zu vertiefen. Ernst Schulz

BARMEN: Der „Barmer Quartett-Verein" feierte das 25jährige Jubiläum seines Dirigenten Otto Wicke dadurch in würdiger Weise, dass er die Haydnschen „Jahreszeiten" unter Mitwirkung seines Chores, der Solisten: Karoline Kaiser, Heinrich Hormann, Otto Süsse, sowie des Städtischen Orchesters zu tadelloser Wiedergabe brachte. — Einen grossen künstlerischen Erfolg hatte das zweite Abonnementskonzert der „Konzertgesellschaft" durch die unter Stroncks Leitung erfolgte ausgezeichnete Aufführung von Wolf-Ferrari's „Vita nuova", an der sich der Städtische Singverein, die Solisten Minnie Herzog und Josef Loritz, das Städtische Orchester und der Knabenchor des Gymnasiums beteiligten. — Was die ausführende Kunst an geistiger Anregung und edelstem Genuss zu gewähren vermag, bot das 91. und 92. Stadthallen-Abonnementskonzert des „Konzertvereins Volkschor" durch die glänzende Wiedergabe des „Messias", deren Faktoren waren: der von Händelschem Geist erfüllte Dirigent Hopfe, der machtvolle Volkschor, verstärkt durch einen aus 130 Volksschülern gebildeten Knabenchor und getragen von dem aus 60 Instrumenten gebildeten Orchester, sowie die Solisten: Marcella Pregi, Maria Philippi, Julie Cerez, Max Büttner, Bernhard Wessel, Alfred Kleinpaul, Heinrich Hanselmann.

BERLIN: Der siebente Symphonieabend der Königl. Kapelle brachte „Eine Faust-ouvertüre" von Wagner, die Wiederholung der vom gesamten Streichorchester gespielten B-dur Fuge von Beethoven, Liszts „Hungaria" und Weingartners Symphonie in Es, die in diesen Konzerten zum erstenmal aufgeführt wurde. Der geistvolle Dirigent eine wirklich schöpferische Künstlernatur ist, wird durch jedes seiner bisher gehörten Werke einleuchten; es fällt ihm nur [illegible] desto mehr aus andern Meistern ein, darüber kann auch [illegible] nicht hinwegtäuschen. Dass Weingartner an diesem Abend [illegible] auch nach seiner Symphonie mit ostentativem Beifall [illegible] gern bezeugt werden, denn in der Kapelle [illegible] e dieser Saison [illegible] hatte sich [illegible] avie [illegible] in [illegible]

Digitized by Google

ausserdem sang Ludwig Hess sowie Sophie Rikoff je eine Gruppe von sieben Liedern — also nur Max Regersche Musik. Eine Kritik darüber sehe ich mich ausserstande zu schreiben, denn ich verstehe sie absolut nicht, habe mich trotz bestem Willen nicht in diese Harmonik, in diesen Periodenbau hineinhören können. Was ich begriff, fand ich herzlich unbedeutend, was ich nicht begriff, einfach für meine Ohren qualvoll. Verhältnismässig am annehmbarsten schien mir die Serenade für drei Instrumente, die mit feinem Klangsinn verwertet sind; indessen erlahmte bald die Aufmerksamkeit, weil man über die Dürftigkeit des Klangmaterials nicht hinweggehoben wurde durch den musikalischen Gedankeninhalt oder die Formenschönheit; alles wurde zu breit ausgedehnt. Nur in einer Hinsicht soll Herrn Reger rückhaltlose Bewunderung ausgedrückt werden: er hat herrlich, ganz zauberhaft schön Klavier gespielt, das Tasteninstrument mit unnachahmlicher Feinheit des Klangsinnes behandelt. — Der dritte Orchesterabend Ferruccio Busoni's liess den spiritus regens gar nicht an dem Dirigentenpult erscheinen, sondern drei andere Musiker, von denen jeder sein Werk vorfuhrte: den Franzosen Albéric Magnard, den Deutschen Hans Pfitzner und den Finländer Jean Sibelius. Der erste dirigierte seine dritte Symphonie, die indessen weder nach dem Inhalt noch nach der formellen Ausgestaltung, der Orchesterbehandlung hin tieferes Interesse erwecken konnte. Hans Pfitzner fand für sein Scherzo in c-moll, ein Jugendwerk, mit prägnanter Thematik, fester Form und wohlklingender Instrumentation mit Recht reichen Beifall. Jean Sibelius zeigte in seiner zweiten Symphonie in D in allen vier Sätzen einen Gedankenreichtum voll eigenartiger Physiognomie, einen Sinn für klare Gestaltung des Periodenbaues, vor allem einen durchaus selbständigen Charakter in der Behandlung des Orchesters, dass ich ihn für einen der bedeutendsten schöpferischen Geister in der heutigen Zeit halten muss. Alles zeugte von Kraft im Wollen und Können; es spricht eine elementare Künstlernatur aus jedem einzelnen der vier Sätze. — In seiner Matinee, die sein Heldenleben und die Symphonia domestica, dazwischen die vier von seiner Frau mit Orchesterbegleitung gesungenen Lieder brachte, hat Richard Strauss, der selbst dirigierte, einen Sturm des Beifalls erobert; es hatte sich wohl die ganze grosse Richard Strauss-Gemeinde in der Philharmonie eingefunden und sich aus den Zauberklängen des Straussschen Orchesters einen tüchtigen Rausch ange—hört. — Der zweite Künstlerabend der Konzertdirektion Wolff führte den Berlinern Ernest van Dyck vor, der ein paar deutsche Lieder von Schubert und Schumann unerträglich töricht, eine Arie aus Méhuls Joseph und ein paar französische Salonlieder mit feinerem Geschmack vortrug, ferner den Cellovirtuosen Pablo Casals, der sich als tüchtiger Künstler mit Schumanns a-moll Konzert und einer Suite für Cello solo von Bach zeigte, und die Pianistin Germaine Schnitzer, die ein inhaltloses Klavierkonzert von Pierné mit viel Geläufigkeit und technischer Sicherheit, aber kalter Tongebung spielte. — An Liederabenden hörte ich einen von Margaretha Bruntsch, einer Altistin, die mit ihrem grossen ausgiebigen Organ nichts Vernünftiges anzufangen weiss, einen von George Fergusson, der sich als feiner, geschmackvoller Vortragskünstler bewährte, endlich den von Henry und Magda v. Dulong, die beide in ihrer Eigenart hinlänglich bekannt sind. — Das sechste Philharmonische Konzert brachte unter Arthur Nikisch die B-dur Symphonie von Schumann und die fünfte Symphonie von Tschaikowsky in bekannter Vollendung. Dazwischen bewährte sich Jean Gérardy mit dem Vortrag von Saint-Saëns' Violoncello-Konzert a-moll als ein Meister seines Instruments. E. E. Taubert

So trefflich auch das von Musikdirektor Traugott Ochs in Bielefeld begründete „Neue deutsche Streichquartett" (Violine: Hans Lange; Altgeige: Ernst Rauschenbach; Tenorgeige: Erich Ochs; Violoncell: Paul v. Hagen) spielte, so bin ich doch nicht von der Notwendigkeit der beiden für die Mittelstimmen neu eingeführten Instrumente über-

Digitized by Google

zeugt worden; die kleine fünfsaitige Altgeige, deren C-Saite für die bisherige Literatur überflüssig ist, unterscheidet sich kaum von einer Geige mit starkem Ton; die Tenorgeige klingt mir auf den unteren Saiten dem Violoncell zu adaequat; auch vermisste ich überall den spezifischen Bratschenton, der unserm bisherigen Streichquartett die eigentümliche Färbung verleiht. Gute Tenorgeiger dürften sicherlich noch schwerer zu finden sein als gute Bratschisten. Wem die bisherige Bratsche nicht voll genug klingt, und wer zur ungefügen Ritterbratsche sich nicht bekehren will, der kann ja einen Versuch mit der Dr. Grossmann-Seiffertschen Bratsche machen. Felix Weingartner, der mit dem Ochsschen Quartett den ersten Satz seines prächtigen Sextetts gespielt hatte, führte das ganze Werk in einer Soirée des Dessau-Quartetts auf. — Über jedes Lob erhaben waren wieder die Darbietungen des Brüsseler Streichquartetts der Herren Franz Schörg, Daucher, Miry, Gaillard, die meiner Meinung nach an der Spitze aller Streichquartettvereinigungen marschieren. Mit Frau Carreño am Klavier spielten sie César Francks interessantes Quintett. — Die Herren Barth, Wirth, Hausmann hatten Altmeister Joachim zugezogen, um u. a. Brahms' A-dur Quartett vorzuführen; wunderbar spielte Joachim den langsamen Satz; sonst war in der für Kammermusikwerke ungeeigneten Philharmonie nicht allzuviel von ihm und seinen Streichpartnern zu hören. — Die Abwesenheit ihres in Amerika weilenden Violoncellisten Hekking benutzten die Herren A. Schnabel und A. Wittenberg um Brahms' Horntrio mit H. Rüdel zu bieten; Frau Grumbacher und Therese Behr steuerten Duette von Brahms bei. — Typisch wie immer verlief das zweite Abonnements-Konzert von Heinrich Grünfeld und Florian Zajic; als Kuriosität wurde ein Streichtrio von Haydn geboten. — Anregend verlief der erste Kammermusikabend des Pianisten Hinze-Reinhold und des Violoncellisten Otto Urack, der besonders die zweite und dritte Nummer der Schumannschen Stücke im Volkston schön spielte. — Von Geigern liessen sich Alfred Wittenberg, dessen Vortrag grosszügiger und seelischer geworden ist, Arthur Hartmann, einer unserer besten Bachspieler und Jan Kubelik mit Begleitung des philharmonischen Orchesters hören. In bezug auf Technik kann sich Kubelik, dessen bescheidenes Auftreten, ungemeine Ruhe und wunderbarer Ton besonders zu rühmen ist, getrost unseren glänzendsten Geigern an die Seite stellen; leider geht ihm Wärme und Innigkeit des Vortrages noch ab. — Wilhelm Druskovich konnte keinen günstigen Eindruck durch sein Geigenspiel erwecken; als Kuriosum sei erwähnt, dass er auch mit einem Konzert von de Bériot aufwartete. — Der Geiger Juan Manen, ein hervorragender Techniker, versuchte nicht ohne Glück, ernste deutsche Musik (Brahms' d-moll Sonate) zu interpretieren, sollte aber auf die Vorführung seines Klavierquartetts lieber verzichten. — Klara Krause erfreute durch ihre wohllautende, gut geschulte Stimme und ihre musikalische Intelligenz; der mitwirkende Violoncellist Jacques van Lier beherrschte in Tschaikowsky's Variationen sein Instrument ausgezeichnet. Dr. Wilh. Altmann

Letzt brannte die Sonne der Kunst auf reife pianistische Saaten. Da spielte Germaine Schnitzer, eine Schülerin Pugno's, und riss alles zur Bewunderung hin. Wie elektrisiert von dem göttlichen Funken eines echten Talentes stand man auf, das „Kind" zu schauen, das sich so gross und tief gab und so schwärmerisch und kühn zugleich spielte. Mochte auch vieles eigenwillig und überraschend klingen, gewiss ist, dass Genie in ihren Fingern steckt. Möge sie die Ausdauer und die Kraft haben, ihrer Begabung das Letzte und Höchste abzuringen. — Eine gleichfalls tiefe, musikalische Natur offenbarte Bertha Jahn. Nur schien sie etwas zag und unbeholfen und spielte nicht mit der gleichen Kraft träumerischer Ursprünglichkeit und individueller Farbgebung. Die Zwischenstufen zwischen pp und ff, d. i. die Kunst des allmälichen Überganges und der feineren dynamischen Töne, will noch erlernt sein. — Das gleiche trifft für Klara Kuske zu.

Digitized by Google

Ein verfeinerter Geschmack, ein grösserer Schliff, und ihre Kunst wird in eine andere Beleuchtung rücken. Abkehr vom Roh-Materiellen und eine geistige Vertiefung sind die nächstliegenden Forderungen. Das war eine gespielte „Humoreske", kein geträumter oder gar gestalteter Schumann. — Auch Frédéric Lamond spielte Beethoven reifer denn je. Eine solch objektive Klarheit und Durchsichtigkeit, eine solch grosse, aus dem Geiste des Kunstwerkes fliessende Dynamik, in der das Einzelne sich wiederum bescheidentlich in das Ganze fügte, haben wir auch von ihm selten gehört. Das war schlechterdings meisterhaft! Nur eins: op. 109 gehört nie an den Anfang; denn die himmlische Grazie und der Duft dieser köstlichen Renaissancekunst will mit feinerer Stimmung und mit einer tieferen Anteilnahme dem Geniessenden vermittelt werden. — Bruno Hinze-Reinholds gediegener musikalischer Ceschmack und achtunggebietende Technik kam in der zweiten Folge der „Années de Pélerinage" von Liszt vollendet zum Ausdruck. Vieles jedoch schien mir gemacht und gespreizt, wie sich überhaupt seine eher objektive, leidenschaftslose Natur mehr der reflektierenden Art musikalischer Gestaltung zuzuwenden scheint. — Mark Hambourg hat nichts zugelernt, aber viel verlernt. Ein glänzender „Finish"-Spieler, begabt mit einer gewissen Verve des Temperamentes, wirkt er nur auf den Augenblick hin wie auf die Masse. Die Technik hat Schmiss, ist aber dynamisch wie künstlerisch, weil beleidigend hart, trocken und rissig und ohne singenden Kern und konzentrierte Tongebung, fast völlig wertlos. Die Musik klang gemacht oder — gewöhnlich. — Ich nenne ferner Marie Fromm-Kirby, deren bedeutendes technisches Vermögen ich lieber in den Dienst grösserer und würdigerer Aufgaben gestellt sähe. — Bleibt Flora Scherres-Friedenthal, deren Spiel bekanntlich die Grenze dessen, was möglich ist, längst erreicht hat. — Unter den Sängerinnen bot Clara Rahn mit Max Reger am Klavier das Beste. Ein bischen festere Stütze, ein klein wenig mehr dunkle Färbung und Bildung der Vokalformen, und wir sind um ein bedeutendes musikalisches Vortragstalent reicher. — Ein ebenfalls schönes und weiches Organ, das Arthur Nikisch einführte, Elena Gerhardt, ist zu offen und flach gebildet, singt vieles halsig und belastet zu sehr den Kehlkopf, als dass man mit Stillschweigen darüber hinweggehen könnte. Wenn hier nicht bald und mit aller Energie eine feste Stütze geschaffen, die Brustresonanz entwickelt und die falschen Halsmuskelzüge beseitigt werden, ist in absehbarer Zeit ein Verfall unvermeidlich. Es wäre schade, wenn diese herrliche Stimme, sei es aus Unachtsamkeit, sei es aus Mangel an stimmlicher Kultur (cf. Karl Jörn) der höchsten Kunst verloren ginge. — George Hamlin sang Richard Strauss. Ein schöner, weicher, lyrischer Tenor, verdirbt er den reinen Genuss durch die forcierte Höhe und einen Knödel, der gar Hals und Kopf gleich schief stellt. Es tut einem wehe, bei soviel Klang und soviel Liedbegabung derartig ruinösen technischen Fehlern zu begegnen. — Hermann Weissenborn schliesslich steht noch auf der Stufe, die schöne Rohmittel von selbst bedingen und begrenzen. Auch in der Kunst des Vortrages muss man aus stilistischen Gründen auf jener Konzentration bestehen, die jenseits dilettantischer Überzeugung und eines leidigen Biedermeier pathos liegt.

Rudolf M. Breithaupt

Donald Francis Tovey ist ein Pianist, dem man gern und interessiert zuhört. Er gibt mehr als glatte Technik und geschmackvollen Vortrag: eine starke und nicht alltägliche Persönlichkeit und Empfindungsweise spricht aus seinem Spiel. Den beiden andern Pianisten, die ich hörte, Mark Günzburg und Fritz von Bose kann man diesen Vorzug nicht nachrühmen, wenn man auch anerkennen darf, dass beide achtbare pianistische Leistungen boten. Speziell konnte ich mich mit Herrn von Boses Auffassung von Bachs chromatischer Phantasie nicht überall einverstanden erklären, wenngleich ich auch zugebe, dass der Vortrag dieser Phantasie für alle Zeiten eine offene Frage bedeutet und

Digitized by Google



THEODOR THOMAS
† 4. Januar 1905

Digitized by Google

Digitized by Google



IV. 9

DIE MUSIKSTUNDE

Nach dem Gemälde von Gabriel Metsu

Digitized by Google

Digitized by Google

bedeuten wird, und dass der eine mit derselben Überzeugung eine Steigerung herausarbeitet, mit der ein anderer an derselben Stelle im pp erstirbt. — Zwei bekannte Violoncellisten liessen sich hören: Percy Such und Heinz Beyer. Such mit akademischer Meisterschaft und glänzender Technik im nobelsten Sinne; Heinz Beyer diesmal dem Geschmack des Durchschnittspublikum allzuviel Konzessionen machend. — Der Violinist Max Modern zwischenhindurch als einer unter vielen. — Von den Gesangskünstlern, die ich hörte, verdient Maja Gloersen-Hultfeldt in erster Reihe genannt zu werden. Namentlich eine Anzahl wenig gesungener Duette, die sie in Gemeinschaft mit Magnhild Rasmussen vortrug, erfuhren eine vortreffliche Wiedergabe. Auch Anna Kutznitzky ist eine Sängerin von Qualität, die in Programm-Auswahl und Ausführung reife Kunst bot. Else Vetter ist bekannt als eine musikalisch das Durchschnittsmass überragende und stimmlich gut dotierte Sängerin. Ihr Programm hätte ich nobler gewünscht. Fränzi Tiecke überraschte durch temperamentvollen, auch technischerseits trefflich unterstützten Gesang. Blieben zwei Neulinge mit den Eierschalen des Debütantentums: Mile Somborn und Martha Boebel, von denen die letztere durch gute Begabung und Beweise einer vorzüglichen Schulung Hoffnungen für die Zukunft erweckt.

Walter Fischer

BRAUNSCHWEIG: Das neue Jahr wurde hier von Dr. L. Wüllner mit einem populären Konzert verheissungsvoll eingesungen; der Verein für Kammermusik gab Georg Schumann-Berlin Gelegenheit, sich als Pianist in zwei eigenen Werken (Klavier-Trio op. 25 und -Quartett op. 29) glänzend einzuführen; er wurde auch als Komponist gebührend gefeiert. Anton Foerster-Berlin hatte für seinen überaus erfolgreichen Klavierabend ein vollwertiges Programm aufgestellt. Ernst Stier

BREMEN: Die beiden letzten Monate brachten uns manches Neue und Interessante. An orchestralen Neuheiten in erster Linie die „Symphonia domestica", die ungeachtet einer glanzvollen Wiedergabe nur bedingte Anerkennung fand und wieder das Bedauern erweckte, dass unser bedeutendster Symphoniker der Gegenwart eine Bahn eingeschlagen hat, die das Geistreiche auf Kosten des Natürlichen bevorzugt. Auch Schillings' „Meergruss" vermochte bei aller Anerkennung seiner Gediegenheit mit seiner herben Melodik die Hörer nicht sonderlich zu erwärmen. Dagegen wurde desselben Tondichters wirksame melodramatische Bearbeitung des „Hexenliedes" mit Begeisterung aufgenommen. Freilich dürfte ein erheblicher Prozentsatz des Erfolges auf Rechnung Wildenbruchs kommen, der grösste aber jedenfalls auf die hinreissende Rezitation Wüllners. In Dvořáks „Heldenlied", mit dessen erster Aufführung man den Manen des trefflichen Meisters eine Ehrung darbrachte, erregte die wenig vornehme Haltung Anstoss, ein Urteil, über dessen Berechtigung sich allerdings noch einiges sagen liesse. — Einen schweren Verlust hat unsere Philharmonische Kammermusik durch das allgemein betrauerte Hinscheiden ihres trefflichen Führers Ferdinand Schleicher erlitten. Sein Andenken wurde am nächsten Konzertabend durch den Vortrag der „Vier ernsten Gesänge" von Brahms geehrt, welcher Aufgabe Hertha Dehmlow in schöner, stimmungsvoller Weise gerecht wurde. Die Führung des Quartetts hat zunächst Prof. Sahla aus Bückeburg übernommen. Von auswärtigen Künstlern brachte der geniale Emil Sauer sein zweites Konzert zum Vortrag, das jedoch als Komposition nicht eigenwüchsig genug erschien, um recht zu zünden. Sehr laue Aufnahme fand d'Alberts allzu weichliches Cello-Konzert, mit dem Guilhermina Suggia sich als Künstlerin von hoher technischer Vollendung einführte. Franz von Vecsey erweckte natürlich auch hier berechtigtes Staunen. Von einheimischen Veranstaltungen seien noch erwähnt die ausgezeichneten Kammermusik-Abende, zu denen Skalitzky sich mit den Berliner Künstlern Gebrüder Müller und Dechert vereinigt, sowie die Liederabende von Marie Busjaeger

Digitized by Google

und Helene Berard. Letztere erzielte mit dem aus fünf Liedern bestehenden „Eversheft“ von Paul Scheinpflug ausserordentlichen Erfolg. G. Kissling

BRÜNN: Nun haben auch wir gehört, wie es Gustav Mahler mit religiösen und Unsterblichkeitsfragen hält. Die Mittelsätze seiner zweiten Symphonie haben in einem Musikvereinskonzert Anklang gefunden, die Ecksätze hingegen mehr verblüfft als gefallen. — Von Solisten hörten wir u. a. die Damen Pregi, Koenen, die Herren Grünfeld, Marteau, Slezak. S. Ehrenstein

BRÜSSEL: Für den im Doliarlande reisenden E. Ysaye leitete E. Brahy, Dirigent der Concerts populaires in Angers (Frankreich), das 2. Konzert Ysaye. Er führte sich mit der auswendig ausgezeichnet dirigierten und vom Orchester tadellos gespielten Symphonie fantastique von Berlioz auf das vorteilhafteste ein. Die Ouvertüren zu Egmont und Oberon vervollständigten das Programm. — Einen Riesenerfolg erspielte sich J. Thibaud mit den Konzerten von Lalo und Bruch (g-moll). — Im Konservatorium gab es als erstes Konzert eine stilgerechte, bestens vorbereitete Aufführung von „Judas Makkabäus“. Kreisler gab mit steigendem Erfolg sein zweites Rezital. Felix Welcker

BUDAPEST: In den jüngsten Konzerten der Philharmoniker wurde uns eine ganze internationale Musterkarte von Novitäten präsentiert: die von Mottl bearbeitete in ihrer schlanken Anmut entzückende Balletsuite von Lully, die tieftraurige Tonballade „Der Schwan von Tuonela“ des finnischen Komponisten Sibelius, „Caprice italienne“ von Tschaikowsky, Bizet's Gelegenheitsouvertüre „Patrie“, ein grosszügiges, doch gemütsarmes Violinkonzert des Dänen Sinding, endlich auch zwei Werke ungarischer Komponisten: eine Ballade für Sologesang und Orchester von Edmund Farkas, einem nationalbegeisterten Pionier der ungarischen Zukunftsmusik, sowie eine in ihrer formalen Grazie und ihrer koloristischen Pracht erquickende „Serenata symphonica“ von Desider Demény, dem dichterisch hochbegabten — Hofkaplan der Ofener Königsburg. Als Gäste erschienen in dem letzten philharmonischen Konzert Henri Marteau, dessen Beliebtheit bei unserem Publikum mit jedem Auftreten des Künstlers zunimmt, der Leipziger Cellomeister Julius Klengel, den wir zum erstenmal hier begrüssten und stürmisch feierten, die interessante spanische Altistin Maria Gay, endlich die jugendliche, geniale Pianistin Jolanthe Mérö, die ihre erstaunlichen Erfolge im Ausland nun auch in der Heimat auf das glänzendste erhärtet hat. — Einer kunstphilanthropischen Anregung folgend veranstalteten die Philharmoniker jüngst ein populäres Konzert für Arbeiter und Studenten bei ausserordentlich billigen — sich von einer Krone abwärts bewegenden — Preisen. Keine glückliche Idee. Der vierte Stand wird derlei immer als ein hochmütiges Geschenk empfinden. Mehr Aussicht, wirklich volkstümlich zu werden, hat das im Schosse des „Landesverbandes ungarischer Musiker“ gegründete, von Eugen Sztojanovics geleitete Neue Symphonie-Orchester, das anlässlich seines Vorstellungskonzertes stürmischste Anerkennung erzielte. — Der „Ofener Musikakademie“ danken wir die Bekanntschaft mit Enrico Bossi's weltlichem Oratorium „Canticum canticorum“. So trefflich die von Direktor Szauthner geleitete Aufführung war, stand der hingebungsvoll wirkende Dilettantenverein seiner Aufgabe doch mit zu bescheidenen Mitteln gegenüber, um dem Hörer alle Schönheit, alle Bedeutung der eigenartigen Novität vermitteln zu können. Immerhin empfanden wir, dass die Zukunft und fast auch schon die Gegenwart des Bologneser Kirchenkomponisten — auf der Opernbühne liege. — Die Saison hat uns kürzlich die Bildung einer neuen aus den Professoren der Musikakademie Kemény, Sabathiel, Szerémi, Schiffer bestehenden Quartettvereinigung gebracht, die sich gleich mit den ersten Aufführungen in die Gunst des Publikums zu setzen vermochte. An ihrem zweiten Abend hoben die Herren ein neues Streichquartett von Dr. Nikolaus Bródy, das geist- und gehaltvolle Erstlingswerk eines

Digitized by Google

jungen ungarischen Tondichters, aus der Taufe. Fleissiger in der Herausbringung von Novitäten ist das Grünfeld-Quartett. Wir hörten dort in den letzten Wochen: Trio von Dohnányi, Oktett von Glière, Streichquartett von Alexius Kirchner, Klavierquintett von Martucci — eine Abwechslung, die zumeist erfreute. — Zu einem künstlerischen Ereignis vornehmster Art gestaltete sich ein Beethoven-Abend des Joachim-Quartetts, der leider der einzige blieb. — Von Gästen hörte und bewunderte man die Geiger Marteau und Hartmann, den Virtuosen der Klavierpose und -poesie Emil Sauer; von Fürsten und Fürstinnen des Liedes: Theodor Bertram, Emma Calvé, Tilly Koenen und Camilla Landi. Dazwischen wurde freilich noch sonst allerhand gespielt und gesungen, doch wozu der üblen Nachrede noch lange Beine machen?

Dr. Béla Diósy

CHEMNITZ: Die letzten Konzerte der Stadtkapelle (Max Pohle) führten in vorzüglicher Ausarbeitung symphonische Werke von Goldmark, Bach, Beethoven vor, und Bernhard Stavenhagen dirigierte Rich. Strauss' „Till Eulenspiegel", Rudolf Louis' „Proteus" und sein interessantes Klavierkonzert (op. 4), durch letzteres in Wanda von Trzaska eine Pianistin bei uns einführend, die musikalisch und technisch in Staunen setzte. — Weitere solistische Erfolge hatten Elena Gerhardt (Gesangsnummern von Kretschmer, Wagner, Liszt), Johanna Dehling (Mozart-Violinkonzert), Elisabeth Sommerhalder (Lieder von Wolf, Grieg) und Gregor von Akimoff (Beethoven-Violinkonzert.) — Aus einem höchst gediegenen Kirchenkonzert (Franz Mayerhoff) verdienen acht- und sechsstimmige a cappella Chöre von Giov. Gabrieli und Andr. Hammerschmidt sowie die Orgelvorträge Bernhard Pfannstiehls besondere Erwähnung.

Oskar Hoffmann

DANZIG: Visitavit nos Mozart ex alto — nämlich aus seiner Unsterblichkeit nach mehr als hundertjährigem Schweigen: die Dresdener Mozart-Messe (in c-moll), wie man sie jetzt nennt, von Aloys Schmitt mit Hilfe von Prof. Lewicki meisterlich rekonstruiert, gelangte auf ihrem 1901 begonnenen Weitlauf zu uns durch Fritz Binder, der dieses Tonwunder mit der Singakademie und den Solisten Frau Ettinger, Herrn Mann, Frl. Nagel und Herrn Stange wirkungsvoll nach allen Seiten lebendig machte. — Die Kammermusiker Binder-Davidsohn brachten an besonders Bedeutendem das grosse erste der Rasumowsky-Quartette und das Klavierquartett von Hermann Goetz op. 62. Alles treu studiert, fertig gemacht und schön empfunden. — Richard Kroemer, vom Wunderkind längst zum Künstler von Rang gereift, spielte in des unermüdlichen Binder zweiten Symphoniekonzert vortrefflich die Schottische Symphonie von Bruch und Beethovens Violinkonzert. Er wartet auf eine Gossmannsche Geige, und wird, wenn sie das Versprochene hält, bald als einer der ersten auch erkannt werden. Im selben Konzert dirigierte Binder die Eroica vortrefflich. — Unterzeichneter gab am Klavier solo einen Brahms-Abend und eine Bach-Andacht, diese gemischt mit drei Beethovenschen Adagi zwischen Orgelfugen in Übertragungen von Liszt und Tausig. Prof. Dr. Carl Fuchs

DESSAU: Als Solistin des dritten Hofkapellkonzerts bot Emilie Herzog mit der Konstanze-Arie von Mozart „Martern aller Arten" und mit einem Zyklus Hugo Wolfscher Lieder vollwichtige Proben ihrer Kunst. Das vierte Konzert verherrlichte Lady Hallé (alias Norman-Neruda), mit dem Beethoven-Violinkonzert und zwei Violinromanzen des Meisters. Als Novität bot das letzte Konzert Gerhard Schjelderups „Weihnachtssuite".

Ernst Hamann

DORTMUND: In Hüttners Solistenkonzerten gestaltete sich Schillings' Hexenlied mit der ergreifenden Deklamation von Karl Mayer zu einem hoch-dramatischen Bilde, und Bram Eldering-Köln entschleierte erfolgreich die Geheimnisse des Beethovenschen Violinkonzertes. — In einem Ludwig Hess-Abend fesselten fünf Suitensätze

Digitized by Google

von Bach für kleines Orchester übertragen mehr als das symphonische Werk „Himmelskönig mit musizierenden Engeln". Von seinen selbstvorgetragenen Liedern gefielen besonders „Hussens Kerker", „Im Trabe" und „Mitternacht". — Das II. Musikvereins-Konzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit dem Brüsseler Streichquartett. — Die „Kinderspiele nach künstlerischen Grundsätzen" von Dalcroze erlebten unter eigener und Holtschneiders Leitung mehrere Wiederholungen. Letzterer führte mit den Kräften des Konservatoriums die „Schöpfung" genussreich auf. H. Bülle

DRESDEN: Im vierten Symphoniekonzert der Hofkapelle kam als Neuheit Hugo Wolfs „Italienische Serenade" zu Gehör und erzielte unter v. Schuchs Leitung einen sehr freundlichen Erfolg, wenn auch ein Teil des Publikums befremdet schien und sich zurückhielt. Brahms, der hier noch niemals eine intensive Pflege erfuhr und infolgedessen unserem Publikum noch wenig vertraut ist, erzielte mit seiner ersten Symphonie (c-moll) einen durchschlagenden Erfolg, der vielleicht Anlass zu stärkerer Teilnahme für diesen Meister wird. — Grosses Interesse erregte ein Orgelkonzert von Alfred Sittard, in dem er sich mit Werken von Bach, Saint-Saëns und E. Bossi als ein hervorragender Künstler erwies. Solistisch waren an dem Abend die Herren v. Bary (Tenor) und Wille (Cello) tätig. — Eines anregenden Neuheiten-Konzertes des hiesigen Pianisten Emil Kronke (Novitäten-Konzert des Verlags D. Rahter) sei ferner Erwähnung getan. Herr Kronke gibt damit anderen Künstlern ein schönes Beispiel, denn neuen Kompositionen ans Licht zu verhelfen ist doch eine der wichtigsten Pflichten des ausübenden Musikers. Lieder von Walter Rabl, Willy v. Möllendorf und Hugo Kaun sang Alexander Heinemann mit gutem Erfolg, den die durchweg talentvollen Komponisten auch verdienten. Von Hugo Kaun kam ausserdem, vom Konzertgeber und dem „Böhmischen Streichquartett" vortrefflich gespielt, ein Klavierquintett zu Gehör, das zwar noch Einheitlichkeit im Stil vermissen lässt, aber doch durch flüssige Schreibart und gut klingende Musik erfreut. — Fritz v. Bose errang bei seinem Klavierabend einen besonderen Erfolg als Mozartspieler, so dass man ihn auf diesem eine so besondere Begabung erfordernden Gebiet als einen Nachfolger Karl Reineckes mit Freuden begrüssen kann, und Jan Kubelik setzte durch seine in letzter Zeit offenbar ausgereifte und vertiefte Kunst die Hörer wieder in bewunderndes Erstaunen. — An Liederabenden seien die von Helene Staegemann, Tilly Coenen und Susanne Dessoir erwähnt. Letzte Sängerin, die für Dresden neu war, beeinträchtigte ihren Erfolg dadurch, dass ihre Vorträge zum grössten Teil auf den gleichen ernsten, düsteren Ton gestimmt waren. Lebhaft applaudiert wurden sechs eindrucksvolle Lieder von Karl von Kaskel. F. A. Geissler

ELBERFELD: Das dritte Sauset-Konzert vermittelte neben dem Meistercellisten Hugo Becker die Bekanntschaft mit Alberto Garcia, einem Künstler, der durch seine wunderbar wohllautende Stimme und eine auf bestechende Gesangstechnik gegründete Vortragsweise die Sympathieen im Sturme eroberte. — Das dritte Konzert der Konzertgesellschaft schuf mit Bachs „Weihnachtsoratorium" und seinem „Magnificat" Weihnachtsstimmung. Ausser dem Chor ragten unter Haym von den Solisten Jeannette Grumbacher de Jong (Sopran) und Maria Philippi (Alt) hervor. F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Was für diesmal in Betracht kommt, hat sich auf dem Gebiet der Kammermusik ereignet. Als Neuheit wurde von der Vereinigung Friedberg-Rebner-Hegar ein Trio D-dur op. 107 von Enrico Bossi dargebracht, in dem der Komponist des „Hohen Liedes" seine Gabe zu fesseln, namentlich in rhythmischer Beziehung, nicht verleugnet; der erste Satz und das Trio sind besonders einprägsame Gebilde, die auch in der Ausführung trefflich herausgearbeitet wurden. Auf dem gleichen Programm standen u. a. auch Beethovens Variationen über das Lied vom „Schneider

Digitized by Google

Kakadu". — Ausschliesslich Beethoven wurde in einem Kammermusikabend des Museums gepflegt; der künstlerische Leiter der Gesellschaft bringt so mit der Zeit sein Bestreben nach stileinheitlichem Programm immer deutlicher zum Ausdruck und hatte diesmal von dem grossen Meister op. 18 G-dur, das kostbare op. 97 und op. 127 zusammengestellt. — Eine Novität brachte auch das Hesssche Quartett: Borodins Streichquartett No. 2, D-dur, das in so wohlgeratener Wiedergabe viel Anklang fand. Das erste grosse Konzert im neuen Jahre gab das Museum. Raoul Pugno's bedeutende Stellung unter den zeitgenössischen Pianisten wurde da an Saint-Saëns' c-moll Konzert und an den symphonischen Variationen von César Franck offenbar; das letztere, mit jeder Variation an Interesse gewinnende Werk musste auch um seiner selbst willen hoch willkommen sein. S. von Hausegger dirigierte mit plastischer Darstellungskunst die Manfred-Symphonie von Tschaikowsky. — Im Januarkonzert des Opernhauses hatten wir Max Schillings als Dirigenten und Komponisten zu Gast; die stärksten Eindrücke hinterliess er mit seinem wuchtigen und von Würde durchdrungenen Orchesterprolog zu „Ödipus", sowie in der Musik zum „Hexenlied" von Wildenbruch, das diesmal Ernst von Possart in glänzendem Bühnenstil rezitierte. Aufs neue fand auch Frederic Lamond mit einem Beethoven-Klavierabend aufrichtige Bewunderer.

Hans Pfeilschmidt

GENF: Hervorzuheben sind die Konzerte von Teresa Carreño und Pablo de Sarasate. — Als Novitäten gelangten im dritten und vierten Abonnementskonzert zur Aufführung: Rhapsodie für grosses Orchester von J. Lauber, Cockaigne-Ouvertüre von E. Elgar, „Die Klage der Nausikaa" von E. Boehe, Klavierkonzert in d-moll von A. Meyer (Sankt Gallen). — Die Volkskonzerte Marteau's wurden stets von einem zahlreichen Publikum besucht. Marteau und seine Getreuen: die Herren W. und A. Rehberg, Reymond, Pahnke spielen unvergleichlich schön. Im letzten Konzert wirkte Emma Holmstrand mit, die fünf neue Lieder von Paderewski mit angenehmer Stimme zum Vortrag brachte. Eigentlich sind diese Lieder kleine Konzertstücke für Klavier mit Begleitung einer Gesangsstimme. — Interessantes bot Prof. Jaques-Dalcroze mit der Interpretation seiner neuesten Chansons de Route. — Der katholische Kirchenchor Saint-Antoine, unter Leitung von Th. Jauch, veranstaltete ein Konzert mit etwas gemischtem Programm: Kyrie und Sanctus von Palestrina, Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis", geistliche Lieder von Brahms und Draeseke usw. Prof. H. Kling

HALLE a. S.: Unsere Saalestadt kommt allem Anschein nach bei den Solisten in Verruf, dieweil sie öfter leere Konzertsäle zeigt. Vor Weihnachten trat nur Edouard Risler, der stets eine zahlreiche Gemeinde um sich versammelt, an die Öffentlichkeit und riss mit Liszts Variationen über ein Thema von Bach und mit der gewaltigen B-dur Sonate op. 106 von Beethoven das Publikum mit sich fort. — Karl Klanert und Télémaque Lambrino zeigten an ihren Klavierabenden bedeutende technische Fertigkeiten, aber noch nicht vollständig abgeklärte Auffassung. — Das Leipziger Streichquartett (A. Hilf, Unkenstein, A. und G. Wille) bot im Verein mit Herrn Bading durch das Klarinettenquintett von Brahms einen ganz erlesenen Genuss. — Dr. Ludwig Wüllner vollbrachte das Wunder, unsern grössten Konzertsaal bis auf wenige Plätze zu füllen und hinterliess mit seiner beispiellosen Vortragskunst nachhaltigsten Eindruck.

Martin Frey

HAMBURG: Die Serie der grossen Konzerte nach den Weihnachtsferien eröffnete Max Fiedler. Er wiederholte die „Symphonia domestica" von Strauss — ein Vorgehen, das in aller Interesse lag, in dem des Publikums sowohl, wie in dem des Orchesters und der Kasse der philharmonischen Gesellschaft. Nicht zuletzt natürlich auch in demjenigen von Strauss selbst; denn zu denen, die nur gewinnen können, wenn

Digitized by Google

man sie immer wieder hört, zählt Strauss unter allen Umständen. Auch wenn man ihm in einem Falle einmal weniger gern folgt. Mischa Elman spielte zum zweiten Male im Rahmen dieser Konzerte und errang sich mit Bruchs Konzert einen neuen Triumph. — Unter den Solistenkonzerten ist erwähnenswert ein Liederabend, den Josef Loritz mit bestem Erfolg veranstaltete. Heinrich Chevalley

HANNOVER: Von den vorweihnachtlichen Konzerten sind noch zwei bedeutende zu registrieren. Eugen d'Albert gab einen Beethoven-Abend, dessen materieller Erfolg leider zu dem künstlerischen im umgekehrten quadratischen Verhältnis stand. Dieser Umstand gibt zu denken. Wir werden hier in Hannover nämlich mit guten und schlechten Konzerten derart überfüttert — übrigens, wo wäre das nicht der Fall — dass nur ganz vereinzelte Konzerte vor wirklich bezahlt habendem Publikum stattfinden. Die meisten finden entweder vor halbleeren oder ausverschenkten Sälen statt. Es ist hohe Zeit, dass gegen dieses Konzertunwesen einmal Front gemacht wird. — Das letzte Konzert vor Weihnachten war das der Berliner Philharmoniker, die unter Führung ihres genialen Feldherrn Nikisch ein bedeutsames Programm — Beethovens A-dur Symphonie, Liszts „Ideale", Variationen von Tschaikowsky u. a. m. — restlos zu Gehör brachten. — Seit Wiederbeginn der Konzerte sind nur einige Namen zu verzeichnen: Julia Culp, Willy Burmester, Katie van Roerdansz, Kammersänger Brune und das „Holländische Trio". Das Übrige war völlig bedeutungslos.

L. Wuthmann

HEIDELBERG: Im Bachverein führte Siegmund von Hausegger drei seiner Tenorgesänge mit Orchester, von Hess hervorragend gesungen, vor, darunter das überaus kräftige und packende „Mondlicht" (Lenau) in Uraufführung. Seelig brachte in seinen Kammermusikabenden von A. v. Dusch ein hübsches, durchschnittliches Trio und „Worpswede" von Scheinpflug, ein interessantes, aber in der Anlage verfehltes Werk, das nur wenig gefiel. Die beiden Haupttaten der bisherigen Saison waren Schuberts C-dur Symphonie unter Wolfrum und Beethovens cis-moll Quartett von den Böhmen.

Hans Deinhardt

KARLSRUHE: Seit dem letzten Bericht hat die Konzertsaison in einer kaum noch übersehbaren Anzahl von Einzel-, Chor- und Orchesterkonzerten ihren Segen über uns ausgeschüttet. Die alten hiesigen Männergesangvereine „Liederkranz" und „Liederhalle" gaben ihre grossen Jahreskonzerte mit dem stets wiederkehrenden Erfolge; Julia Culp fesselte durch den gehaltvollen Vortrag melancholischer, tiefgedachter Sänge von Brahms, Wolf und Cornelius, Rose Ettinger durch die weiche, anmutige Wiedergabe ihres leichtfröhlichen Programms; unsere Hofopernmitglieder Ada v. Westhoven, Rosa Ethofer und Käte Warmersperger, dann Gertrud Fischer-Berlin und Gabriele v. Weech brachten in ihren modernen Liedgaben vor allem auch die neueren Lieder unseres Karlsruher Komponisten Julius Katz wirkungsvoll zur Geltung. — Die hiesige Kammermusikvereinigung und das Petersburger Streichquartett mit seinen singenden Instrumenten erfreuten mit trefflichen Darbietungen, die von Haydn bis Rich. Strauss ihre glückliche Auswahl trafen. — In den von Alfred Lorentz mit grossem Geschick geleiteten beiden Konzerten des Hoforchesters kam u. a. Liszt mit „Tasso", Beethoven mit der „Weihe des Hauses", Dvořák mit seiner bedeutsamen D-dur Symphonie und A. Lorentz selbst mit einer „Ländlichen Suite" zu Gehör, die seine schöne Begabung für Stimmungsmalerei und seine sichere Instrumentierungskunst zeigte und auch da noch interessierte, wo seine Realistik allzu energisch sich durchsetzte. Frau Fleischer-Edel als Gesangssolistin bewährte in diesen Konzerten nicht minder ihren Ruhm, wie Leopold Godowsky, der in der brillanten Technik seines Klavierspiels wie ein Hexenmeister agierte. Albert Herzog

Digitized by Google

KÖLN: Im dritten Kammermusik-Konzert des Gürzenich-Quartetts, das Bram Eldering, Carl Körner, Josef Schwartz, Friedrich Grützmacher mit einer stilvollen Wiedergabe von Mozarts D-dur Quartett eröffneten, erzielte ein neues Quintett Waldemars von Baussnern für Klavier, Violine, Klarinette, Horn, Cello einen schönen Erfolg. Es ist eine von verschiedenen Gesichtspunkten aus sehr interessante und durchaus formvollendete Arbeit, zu deren Eindruckskraft eine eigenartige Inspiration wesentlich beigetragen hat. Einem gleichfalls erstmalig gehörten Balladenzyklus desselben Tonsetzers, „Das klagende Lied" (für eine Singstimme und Klavier), konnte trotz Baussnerns vielfach fesselnder Ausgestaltung eine volle Erfolgschance von vornherein nicht in Aussicht stehen, weil Martin Greifs abgestandene Schauerpoesie vom erschlagenen Prinzesschen usw. für einen modernen Komponisten so etwas wie eine harte alte Nuss mit halbwegs vertrocknetem Kern bedeutet. Dann liess auch der vortragende Bassist Franz Fietzen gesangskünstlerisch erheblich zu wünschen übrig. — Im fünften Gürzenich-Konzert fanden Haydns „Jahreszeiten" eine recht würdige Aufführung, bei der auch Orchester und Chöre unter Fritz Steinbachs impulsiv belebter Leitung Ehre einlegten. An Stelle Johannes Messchaerts übernahm der einheimische Konservatoriumslehrer Paul Haase schlagfertig den Simon und führte ihn vortrefflich durch. Auch Emil Pinks berührte angenehm dadurch, dass er im Stile des Oratoriums so recht zu Hause ist. Als Hanne hörte man zum ersten Male Hermine Bosetti aus München, eine Interpretin von ausserordentlich schönen stimmlichen und gediegenen gesangskünstlerischen Qualitäten. — Der vierte Kammermusikabend der Konzertgesellschaft vermittelte die Bekanntschaft des Pariser Komponisten G. Fauré. Eine Violinsonate in A-dur und ein Klavierquartett, ältere Arbeiten, zeigen den Komponisten von Bedeutung, dessen grundfranzösisches Wesen gleichwohl unverkennbare Beeinflussung durch Robert Schumann und andere deutsche Tonsetzer erkennen lässt. Bei der Ausführung seiner Werke betätigte sich Fauré auch als feinsinniger Pianist. Bram Eldering, Josef Schwarz, Friedrich Grützmacher vereinigten sich mit dem Gast, um dessen interessanten Kompositionen einen schönen Erfolg zu vermitteln.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Von einheimischen grösseren Konzerten brachte das erste „Kapellkonzert" ausser älteren Werken ein neues Violinkonzert von Hakon Börresen. Das äusserlich geschickt gemachte, innerlich etwas leere Werk hinterliess keine nachhaltige Wirkung, obschon es vom talentvollen Geiger Thornberg ins vorteilhafteste Licht gestellt wurde. — Das Konzert des „Musikvereins" enthielt Brahms' dritte Symphonie und zwei Teile der „Schöpfung". — Vor ausverkauftem, begeistertem Hause konzertierte Willy Burmester, wogegen die treffliche Societé de concerts d'instruments anciens, die hier mit Yvette Guilbert auftrat, keineswegs nach Verdienst geschätzt wurde.

William Behrend

KRAKAU: Die Musikvereinsabende des verflossenen Jahres fanden einen würdigen Abschluss in den, dem hiesigen Publikum Hochschulkurse für moderne Musik bedeutenden, Konzerten Alexanders von Bandrowski, in denen neben dem frenetisch bejubelten Konzertgeber auch Direktor Barabasz für das erstmalig einwandfrei aufgeführte „Siegfried-Idyll" wohlverdienten Beifall erntete.

Bernard Scharlitt

KREFELD: Aus einer grossen Reihe musikalischer Aufführungen, seit Eröffnung der diesjährigen Saison, ragen besonders zwei Konzerte als bedeutend hervor: eine vorzügliche Aufführung des Berliozschen Requiem durch den städtischen Musikverein (Müller-Reuter) und ein Konzert des als Komponisten wie Pianisten soliden Paul Stoye und der temperamentvollen, mit umfangreichen und gut ausgebildeten Stimmmitteln versehenen Sängerin Rose Mac Grew (Hannover).

Johs. Kniese

Digitized by Google

LEIPZIG: Das Neujahrs-Gewandhauskonzert, als dessen Solistin Frau Fleischer-Edel die Anfangsszene aus „Gunlöd" von Cornelius und Lieder von Schubert mit gesundem Stimmklang, aber wenig Beseelung zum Vortrag brachte, begann etwas nüchtern mit dem nach Vivaldi gesetzten a-moll Orgelkonzert von Bach, das Prof. Homeyer spielte, weckte dann mit dem nur teilweise gelingenden Parsifal-Vorspiel einige Andachtsschauer und gipfelte in einer Vorführung der Brahmsschen F-dur Symphonie, deren letzte drei Sätze durch Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester zu vollkommen schönem Erklingen gefördert wurden. — Im sechsten Eulenburg-Konzert führte Carl Panzner mit der Städtischen Kapelle aus Chemnitz die Euryanthe-Ouvertüre und Beethovens c-moll Symphonie wirksam vor und interpretierte dazwischen das Manuskriptwerk eines jungen Leipziger Komponisten: „Hymne an meine Göttin", symphonische Dichtung von Richard Wetz, das durch erfreuliches Streben nach Wohllaut und gediegene Arbeit interessierte. Der Violinsolist des Abends, Arthur Hartmann, ergeigte sich — nicht mit Vieuxtemps' fadem d-moll Konzert — wohl aber mit der gediegenen Wiedergabe der Chaconne von Bach einen ernstlichen Achtungserfolg. — Nach Jan Kubelik, der unter Mitwirkung der nicht mehr ganz stimmfrischen Hofopernsängerin Lola Rally selbständig in der Alberthalle konzertierte und begeisterte Aufnahme für sein schönes und nun auch vertiefteres Spiel fand, kam von München der ehemalige Gewandhaus-Konzertmeister Felix Berber, um mit Bernhard Stavenhagen einen interessanten Zyklus von drei Sonaten-Abenden (I. Abend: Mozart, e-moll; Brahms: d-moll und Beethoven: c-moll) zu beginnen und in einem grösseren Konzert, das er unter Mitwirkung von Julius Klengel mit dem von Stavenhagen geleiteten Windersteinorchester gab, das Doppelkonzert von Brahms, das c-moll Konzert von E. Jaques-Dalcroze und das Violinkonzert von Beethoven vorzuführen. Mit diesen Vorträgen reihte sich Felix Berber, dem für sein warmes und sauberes Spiel nun eine prächtige Stradivarius zu Gebot steht, den hervorragendsten Geigern der Gegenwart an. Gleichfalls sehr erfolgreich konzertierte tags darauf Franz Ondricek, der sich für die Es-dur Sonate von Strauss und für das g-moll Konzert von Bruch eine sehr tüchtige Klavierpartnerin in dem solistisch mit Chopin's b-moll Sonate reüssierenden Frl. Stephanie Barth aus München gewonnen hatte. Die einheimische Pianistin Margarete Schmidt-Garlot trug in einem mit dem Winderstein-Orchester abgehaltenen eigenen Konzert Webers Konzertstück, Solostücke von Chopin und das a-moll Konzert von Grieg in sehr respektabler Weise vor. Ganz prächtig klang der von den Damen Barth und Schmidt-Garlot benutzte Blüthner-Flügel. Der Münchener Baritonist Joseph Loritz, der nach Überwindung einiger Dialektmängel zu den gesuchten Konzertsängern aufrücken dürfte, fesselte an seinem Liederabend durch tonschöne und gesangstechnisch feine Interpretationen mehrerer Liszt-Lieder. — Im zwölften Gewandhauskonzert gab es zwischen Euryanthe-Ouvertüre und Volkmanns F-dur Serenade, die trefflich exekutiert wurde, und Mozarts Jupiter-Symphonie, die sich eine recht oberflächliche Behandlung gefallen lassen musste, Klaviervorträge von Katharine Goodson aus London: a-moll Konzert von Grieg, „Papillons" von Schumann und As-dur Walzer von Chopin. Die junge Künstlerin ist bei einem gewissen Mangel an Kraft, der im Grieg-Konzert fühlbar wurde, eine ganz hervorragende Feinspielerin, und ihr schöner Anschlag, ihre saubere Technik und ihr vornehm-musikalischer Vortrag wurde vom Publikum mit lebhaftestem Beifall und dem Verlangen nach einer Zugabe gewürdigt. Arthur Smolian

LONDON: Die Oper ist bis auf weiteres in unserer Weltstadt verstummt und hält Generalpause bis zur Eröffnung der Saison in Covent-Garden. In den Konzertsälen herrschte auch verhältnismässig Stille. Die Queens Hall war auch während dieser ruhigen Zeit der Mittelpunkt des musikalischen Lebens und brachte uns jede Woche eines der beliebten Symphonie-Konzerte unter der Leitung von Henry J. Wood

Digitized by Google

wobei das vortreffliche Orchester der Queens Hall von einigen hervorragenden Künstlern unterstützt wurde. Von den zur Aufführung gelangten Werken seien nur Mendelssohns „Italienische", Schuberts „Unbeendigte", Beethovens c-moll Symphonie, Tschaikowsky's „Pathétique" und „Till Eulenspiegel" von Richard Strauss erwähnt, für dessen Musik jedoch, wie es sich auch in einem von ihm dirigierten Konzert zeigte, das Londoner Publikum noch immer nicht das richtige Verständnis besitzt. Die Leitung der Symphonie-Konzerte hält es dabei für ihre Pflicht, auch die jungen britischen Komponisten mit der Aufführung ihrer Werke zu bedenken und so das einheimische Talent zu fördern. Die Wahl fiel diesmal auf Joseph Holbrooke's symphonische Tondichtung „Ulalume", der Poë's bekanntes Gedicht zugrunde liegt. Wir können uns kaum eine unglücklichere Wahl denken. Es ist eine der verworrensten und unmusikalischesten Kompositionen, die wir seit langem gehört. Dass den Intentionen des Dichters nirgends entsprochen ist, und dass die Musik zu den Worten wie die Faust auf das Auge passt, sei nur nebenbei bemerkt. Das Ganze ist nichts als ein unbestimmtes Geräusch, unterbrochen durch einen ohrenbetäubenden Heidenlärm, bei dem namentlich die Schlaginstrumente, Zymbeln, Piccolos, Trompeten und Posaunen im Fortissimo zur Anwendung gelangen und man die einzige Befriedigung erst dann empfindet, wenn dieses wunderbare Tonstück zu Ende ist. Wenn es mit dem Nachwuchs der jungen Komponisten Englands nicht besser bestellt wäre, so müsste man wirklich an der Zukunft der englischen Musik verzweifeln. Erfreulicherweise ist dies jedoch nicht der Fall, und wenn auch nach den im Laufe der letzten zwölf Monate zu Gehör gebrachten Kompositionen des jungen Englands zu schliessen, dem Lande kein bahnbrechendes Genie erstanden ist, so gibt es doch eine erkleckliche Zahl vielversprechender Talente, unter denen viele besser verdient hätten, dem Publikum in der Queens Hall vorgeführt zu werden als Joseph Holbrooke. Von den bei diesen Konzerten mitwirkenden Künstlern sei insbesondere Ferruccio Busoni erwähnt, der das Es-dur Konzert von Beethoven meisterhaft zu Gehör brachte. Maud Maccarthy spielte in einem anderen dieser Konzerte das Beethovensche Violin-Konzert sehr korrekt und glatt, aber ohne alle tiefere Auffassung und zu salonmässig. — Der „Curtius Concert Club" veranstaltete auch einige recht verdientliche Konzerte und Frederic Lamond erfreute uns mit einem Konzert, das ausschliesslich Chopin gewidmet war, und Busoni tat das Gleiche in einem Konzert, für das er sich selten gehörte Kompositionen, vorwiegend älterer Meister, wählte. — Wenn wir noch die „Elias"-Aufführung der „Royal Society of Musicians" und das Auftreten des „Wunderknaben" Florizel Reuter erwähnen, so ist so ziemlich erschöpft, was die letzten Wochen an musikalischen Ereignissen gebracht haben. Jetzt wird wieder die Hochflut einsetzen.

A. R.

MAINZ: Ein musikalisches Ereignis ersten Ranges für Mainz war die Aufführung von Elgar's Oratorium „Die Apostel" durch die Liedertafel. Die Aufnahme des gewaltigen Werkes war eine enthusiastische, wie sie hier noch selten einer Komposition zuteil wurde. Mit aufrichtiger Begeisterung hatten alle Mitwirkenden, sowohl Chor wie Orchester und Solisten, sich ihren schwierigen Aufgaben hingegeben, und unter dem Zeichen begeisterter Hingabe stand auch die Aufführung selbst. Von den Solisten zeichnete sich Dr. F. v. Kraus als Jesus besonders aus. Hervorragend gestaltete John Coates aus London die Tenorpartie; er ist ein Sänger, der mit prächtiger, wohlgeschulter Stimme hohe Intelligenz und Auffassungsgabe verbindet. Von den Damen sang Frau Kraus-Osborne die Magdalena mit ergreifender Wirkung, während die Maria in Frau Hincken-Cahnbley eine vortreffliche Vertreterin fand. Eine Reihe auswärtiger Künstler wohnte dem Konzert bei. Der anwesende Komponist wurde sehr gefeiert. Die Leitung des Werkes war bei Dr. Fritz Volbach. — Als

Digitized by Google

eine weitere interessante Neuheit kam im vorletzten Symphoniekonzert Bruckners IX. Symphonie durch E. Steinbach zu vortrefflicher Darstellung, ohne jedoch sich einer besonders warmen Aufnahme zu erfreuen. Natürlich wirkte das unvergleichlich schöne Scherzo am meisten, während im ersten und dritten Satz — wohl infolge ihrer ermüdenden Länge — das viele Geniale dem Publikum offenbar nicht ganz bewusst wurde. Vortrefflich klangen die grossen herrlichen Blechbläserstellen. Die Art, wie Bruckner die Gruppe der Blechbläser behandelt, ist aber auch von bezauberndem Wohllaut. Von den Solisten erwähne ich vor allem Henri Marteau, der das Beethoven-Konzert mit selten grosszügiger Auffassung spielte. Im letzten Symphoniekonzert spielte F. Voss, der Leiter des hiesigen Konservatoriums, das Tschaikowsky-Konzert in Auffassung und Technik sehr gut. — Noch sei einer wunderbaren Wiedergabe von Beethovens Quartett op. 130 durch das Heermann-Quartett gedacht. Dr. Fritz Volbach

MONTREUX: Obenan stehen die Concerts symphoniques des Kursaalsorchesters, unter O. Jüttner. Der Dirigent stellt seine Programme so zusammen, dass sie nicht nur der breiteren Schicht der musikliebenden Bevölkerung behagen, sondern auch so, dass jeder Fachmann seine Freude daran hat. Folgende Novitäten kamen zur Aufführung: Symphonie funèbre von G. Huberti; Sarka, poème symphonique, von F. Smetana; Ouverture écossaise, von N. W. Gade. Die Leistungen des Orchesters sind stets sehr befriedigend. Prof. H. Kling

MOSKAU: Zur Ehrung des zehnjährigen Todestages Anton Rubinsteins wurden Konzerte veranstaltet, in denen nur Tondichtungen von ihm zur Aufführung kamen. Sein Oratorium „Der Turm zu Babel“ im dritten Konzert der kais. russ. Musikgesellschaft machte durch die überzeugende Wiedergabe unter Safonoff einen gewaltigen Eindruck. Der Solist des Abends Prof. Kohee aus Wien spielte das 5. Klavier-Konzert mit hoher Vollendung und gab auch eine Matinée, in der er mit einem mächtigen Programm auftrat. — Grosses Interesse erweckte das Konzert der früheren Zöglinge des Konservatoriums, in dem auch die Stars, die Damen Bolska und Neschdanowa auftraten. Es wurden nur Werke von Rubinstein vorgetragen. — Auch das Moskauer Trio der Herren Schor, Krein, Ehrlich widmete eine Matinee seinem Andenken. — Am 6./19. Dezember, am Namensfeste Nicolai Rubinsteins, wird alljährlich traditionell zu seiner Ehrung ein Konzert der Zöglinge des Konservatoriums mit Vergütigungspreisen veranstaltet. Das Orchester spielte unter Safonoff sorgfältig-gewissenhaft. Die jugendliche Sängerin Frl. Goldenweiser erfreute mit einer Wiedergabe einer Szene aus dem „Eugen Onégin“. — Das Konzert, in dem Siloti, Rachmaninoff, Schillings, Possart (Deklamation: Hexenlied, Das Eleusische Fest) mitwirkten, fand unter starkem Zudrang statt. — Infolge der Abreise Safonoffs nach Amerika übernahm Max Fiedler aus Hamburg die Leitung des fünften Konzerts der kais. russ. Musik-Gesellschaft und brachte R. Strauss' „Heldenleben“ zur ersten Aufführung in unserer Stadt. Acht Tage darauf hörten wir es wieder bei den Philharmonikern unter Chessin, dessen Wiedergabe der Würde des Werkes angemessen war.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Im siebenten Kaimkonzert hatte Weingartner die Idee, einen musikalischen Shakespeare-Abend zu geben; er brachte Orchesterkompositionen von Berlioz, Liszt, Strauss und seinen eigenen „König Lear“ zur Wiedergabe. Der Abend war sehr anregend, namentlich dank der befeuernden Darstellungsweise, konnte uns aber nicht davon überzeugen, dass die Shakespeareschen Gestalten für die musikalische Pinselkunst geeignete Objekte sind; es fehlt ihnen der romantische Nebelflor, an dem die Musik nach ihrer Art weiterweben könnte; sie sind vielfach zu klar, zu gegenständlich, zu literarisch, als dass sie noch der Auslegung bedürften; das ist auch der Grund, warum

Digitized by Google

wir bei Shakespeare-Kompositionen so wenig Feuer fangen. Liszts „Hamlet" setzt ja ohnedies ein sehr genügsames Auditorium voraus; aber auch die Macbeth-Dichtung unseres genialen Strauss erweckt Shakespearesche Assoziationen am allerwenigsten. Der Wagner-Liszt-Abend im achten Kaimkonzert brachte unter anderem die Faust-Symphonie, deren Wiedergabe wohl das Machtvollste war, was Weingartner in diesem Winter bot. — Unter den solistischen Veranstaltungen ragte ein Beethovenabend Lamond's hervor; auch die Soiree des eminenten Cellisten Heinrich Kiefer und der Pianistin Kroiss war recht genussreich; die von den Konzertgebern vorgetragene Thuille'sche Sonate op. 22 gewinnt man immer lieber; sie ist so formengesund und doch so modern. Als gewandter Pianist führte sich Herr Klum ein; Frl. v. Trzaska, die mit dem Geiger und Lehrer an der kgl. Akademie Herrn Berber Sonaten spielte, ist gut bekannt; weniger Frl. Geselschap, die in früheren Jahren hier nicht glücklich war, diesmal aber mit einem modernen Abend Interesse und Beifall fand; dabei spielte sie Stücke von Sgambati, Juon, Olsen, Alkan und dem ultraoriginellen Débussy. Endlich sei noch der sehr junge Bariton Haag genannt, von dem man sich noch etwas versprechen darf.

Dr. Theodor Kroyer

NÜRNBERG: Der Privatmusikverein, der unter der übrigens verständnisvollen Leitung des Rektors Volck steht, hat zu seinem Dezemberabend die Meininger Kammermusikvereinigung, insbesondere Herrn Mühlfeld eingeladen. Durch die Mitwirkung dieses köstlichen Klarinettenbläsers gewannen Brahms' op. 115 und Mozarts A-dur Quintett eine besondere Weihe; das von den Quartettisten gespielte Beethovensche Quartett in G (op. 18, No. 2) ist auch ganz hübsch gelungen. — Das letzte Konzert des Philharmonischen Vereins wurde zu einer Trauerfeier um den Tod des Gründers und Ehrenmitgliedes, des Justizrats Karl Wunder. Rastlose Energie und ein über Dilettantenmass hinausgehendes Verständnis hatten sich in ihm glücklich vereinigt, um in Nürnberg modernes musikalisches Leben vollständig neu zu schaffen. Eine gewisse Einseitigkeit in seinen musikalischen Anti- und Sympathieen sind leider in den letzten Jahren der Hemmschuh für ein kräftiges Mitschreiten mit der Musikbewegung unserer Zeit geworden. Karl Wunder war auch ein sehr tüchtiger Klavierspieler, dessen Technik das Podium niemals zu fürchten gebraucht hat. Im Konzert selbst wirkte Risler mit: Chopin und Schumann sind ihm herrlich gelungen. — Endlich hat noch Mischa Elman hier wie anderwärts den Beweis erbracht, dass Wunderkinder doch manchmal ernst zu nehmen sind.

Dr. Flatau

PORTO ALEGRE: Dezember 1904. Die Sonne glüht immer kräftiger, in den Sälen ist es unerträglich, und mit den musikalischen Darbietungen hat es deshalb ein Ende. Sonderlich ergiebig war die Saison gerade nicht. — Von der hier gastierenden italienischen Operntruppe aus Buenos Ayres hörte ich glücklicherweise nur die beiden ersten Akte aus „Aida". Irgend ein Urteil über die Truppe zu fällen, hiesse ihr zu viel Ehre antun, nur der Tenor befriedigte allenfalls. Zur Illustration gebe ich die Orchesterbesetzung an: Violinen 2 und 1, Bratschen 2, Cello 1 (ein 13jähriger Knabe), Bass 1, Flöten 2, Klarinetten 2, Blech 5 und 1 grosse Trommel = 17 Musiker, dazu ein altes Klavier, Chor 15 Personen stark. So in einer Stadt von etwa 100000 Einwohnern, Preis 5 Mk. pro Stuhl. Ja, wir sind hier bescheiden — auf dem musikalischen Gebiet. — Eine Sängerin, Senhora de Verney-Campello, preisgekrönt auf dem Konservatorium in Rio de Janeiro, hatte in vier Konzerten einen ausserordentlichen Erfolg. Hunderte von Bouquets, Geschenke und honiggetränkte Anreden überzeugten sie zweifelsohne von ihrer Bedeutung, obgleich sie in Wahrheit nur eine gute Dilettantin ist mit noch unausgeglichener Stimme, harter Höhe und mangelhafter Tonbildung. Relativ gut sang sie nur die Ballade aus „Guarany" von unserem brasilianischen Landsmann Gomes. Aber

Digitized by Google

nicht die Musik an sich, auch nicht die event. tadellose Darbietung schaffen hier den Erfolg, vielmehr einflussreiche Gönner und Verwandte, und die hatte Donna Campello glücklicherweise, ist sie doch eine Riograndenserin. — Erfreulicher waren die Gaben des Cubanischen Violinisten Diaz-Albertini, der auch vor 15—20 Jahren in Deutschland mit Erfolg konzertierte, z. B. in Leipzig, wo er das Konservatorium besuchte. Er war der beste Geiger, den ich bisher hier hörte. Er spielte u. a. Godard's „Concerto Romantique", Sarasate's „Jota Aragonesa" und Bachs gewaltige Ciacona mit sicherer Technik, guter Nuancierung und tadelloser Reinheit. — Der schon früher von mir erwähnte „Club Haydn" brachte u. a. mit dem meist aus Dilettanten bestehenden Orchester die Ouvertüren von „Figaros Hochzeit" und „Titus" von Mozart, die Symphonie No. 7 in C von Haydn und die Ouvertüre zum „Freischütz" heraus, so zwar, dass die Leistungen in anbetracht der Ausführenden recht achtbare genannt werden dürfen. — Erwähne ich nun noch ein sehr stark besuchtes und durchaus gelungenes Kirchenkonzert in der evangelischen Kirche, dessen Ertrag der Vergrösserung des Glockenfonds diente und das etwa 1000 Mk. einbrachte, in dem Chöre von Leo Hassler, Hammerschmidt, Mozart, Haydn und Mendelssohn (Schlusschor des ersten Teiles aus „Paulus") gesungen wurde, so ist die Reihe der musikalischen Veranstaltungen geschlossen, denn das, was im Theatro Parque auf offener Bühne gesungen und getanzt wird, rechne ich nicht, trotzdem dort die meisten Zuhörer und zwar aus den „besseren Kreisen" sind — recht charakteristisch für die hiesige musikalische Bildung. Fr. Köhling

PRAG: Aus den mancherlei, meist recht konventionellen Konzerten seien nur zwei genannt: der Hausmusikabend des Dürerbundes, wo Prof. Noč-Leipzig als hochintelligenter Interpret moderner Lyrik und geschmackvoller Sänger einen durchschlagenden Erfolg hatte und das historische Konzert des Gesangvereins „Skroup", das eine Übersicht über die Entwicklung des Chorgesangs von den alten Griechen bis auf H. Schütz gab. Sehr anziehend waren in diesem Rahmen einige schöne altböhmische Chöre von Turnowsky, Chr. Harant und Holan Rovensky. Dr. R. Batka

RIGA: Der Pianist Joseph Sliwinski gab trotz drückender Kriegszeiten neulich einen stark besuchten Klavierabend. — Weniger Anteilnahme brachte das Publikum der finnischen Sängerin Maikki Järnefelt entgegen, die unter der pianistischen Assistenz ihres Gemahls mit einem Strauss alter und neuer Lieder erschien und sich als feinsinnige und stimmbegabte Künstlerin mit tüchtigem Erfolg zu behaupten wusste. Carl Waack

SCHWERIN i. M.: Die Kraft Haydnscher Musik konnte man in einer Aufführung der „Jahreszeiten" unter Prills Leitung bewundern. Keine Überreizung der Klangfarben in der Instrumentation stört, es imponiert die naturgemässe Behandlung der Singstimmen. Der gut besetzte Chor stand im Mittelpunkt des gediegenen Konzertes, das Hoftheater-Orchester erschöpfte die frisch blühende Musik in allen ihren Abstufungen. Dierich sang den Lukas, Hermann Gura den Simon, Marga Burchard die Hanne. — Das vierte Orchester-Konzert brachte eine prächtige Wiedergabe der B-dur Symphonie von Schumann und Bizet's Orchestersuite „L'Arlésienne". Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Alle unsere grösseren Musik-Korporationen haben jetzt — Mitte Dezember — ihre ersten und, wie gewöhnlich, kleineren Saison-Trümpfe ausgespielt. Die „Neue philharmonische Gesellschaft" (Dirigent: W. Stenhammar) gab eine Wiederholung von Elgar's „Traum des Gerontius"; der „Musikverein" führte unter Franz Neruda's Leitung das „Weihnachtsoratorium" von Bach auf. Der „Cäcilia-Chor" interessierte in ungewohntem Masse mit Carissimi's Oratorium „Jephta" und Bachs 172. Kantate. Die Hofkapelle hat eine Serie „populärer Symphoniematineen" angefangen, und der „Konzertverein" vermittelte an seinem zweiten Abend uns die Bekanntschaft mit dritten Symphonie von Bruckner; im dritten Konzert wurde eine Reihe älterer

Digitized by Google

und neuerer Wiener Tänze zu Gehör gebracht. An musikalischem Freisinn lassen wir's also nicht fehlen. W. Peterson-Berger

STUTTGART: Am Weihnachtsfest gehen wir nach alter Sitte nicht ins gottlose Theater, sondern ins frömmere Konzert. Die Hofkapelle spielte unter Pohligs hinreissender Leitung Schuberts h-moll Symphonie und Beethovens Neunte. Im unakustischen Königsbausaal treten leider die Holzbläser, ausser an zarten Stellen, nicht genügend hervor. — Im dritten Solistenabend erntete Pauer mit dem 23. Klavierkonzert von Mozart (welches Andante!) und dem vierten von Beethoven verdienten Triumph. Frl. Staegemann bot u. a. die reizvolle Arie der Lavinia von Hasse, die Goehler (nebst zehn Orchesterstücken Hasses) bearbeitet hat. — Weingartners wertvolle G-dur Symphonie gefiel und wurde, zumal da der Komponist dirigierte, mit Dank aufgenommen. — Als drittes wichtiges Konzert nenne ich die Aufführung des Weihnachtsmysteriums von Wolfrum, mit der sich E. H. Seyffardt und der Neue Singverein wieder ein Verdienst erwarben. — Der rührige Orchesterverein unter Rückbeil gab einen Beethovenabend mit interessantem Programm. — Von Solisten erwähne ich Lamond, der heute zweifellos als einer der berufensten Beethovenspieler dasteht. Dr. K. Grunsky

TEPLITZ-SCHÖNAU: Die „Philharmonischen Konzerte" stehen im siebenten Jahrgang. Für diesmal ist der Erfolg nur zweier Konzerte zu summieren. Im ersten entzückte Fritz Kreisler durch sein reifes, ungemein edles Spiel. Im zweiten Konzert sang Sistermans Brahms' „4 geistliche Gesänge", Cornelius' „Weihnachtslieder" (die ersten drei Nummern), J. Fr. Reichardts „Lied an die Nacht", „Lösegeld" u. a. Von Orchesterwerken kamen durch das Kurorchester unter Leitung Zeischka's trefflich zur Aufführung: Mozarts Symphonie No. 38 D-dur, Tschaykowsky's „Francesca da Rimini", Schumanns 4. Symphonie und Bachs 4. „brandenburgisches" Konzert, mit dem man nichts anzufangen wusste. Ein freundlicheres Geschick begleitete eine Bachsche Suite mit oblig. Flöte, die in einem der „Volkskonzerte" zu hören war. In diesen Volkskonzerten (3. Jahrgang) absolviert Zeischka einen Beethoven-Zyklus dergestalt, dass jedes Konzert eine Beethovensche Symphonie schmückt. Anton Klima

WEIMAR: Neben geringeren Konzerten hatten wir zwei Abende des Krasselt-Quartetts unter schöner Mitwirkung des Frl. Staegemann und der Herren Obrist und Heydenbluth. — Dann ein Konzert von Bernhard Stavenhagen und Frau, darin herrlich gespielt Liszts h-moll Sonate, und eins von Edouard Risler, der u. a. in grösstem Stil Beethovens op. 106 und als interessante Kunstleistung seine Bearbeitung des Till Eulenspiegel vortrug. — Endlich u. a. Brahms' Liebeslieder trefflich ausgeführt von den Damen Quensel, Schenck und den Herren Heydenbluth und Bucha. Prof. Bachmann

ZÜRICH: Genau wie seit alters findet man nur in den Symphoniekonzerten des grossen Tonhallesaales absolute Genüsse, während die jetzt gerade in der Hochflut befindlichen privaten und kleineren Unternehmungen im günstigsten Falle einem Experimentieren ohne Schädigung der durchweg wenig zahlreichen Hörerschaft gleichen. Selbst unser Violinist Kohlbecker hatte bei dem jüngsten Arrangement mit Max Reger geringen Erfolg, da ausser der Reklame niemand so entzückt war von den Sonaten dieses rasch emporgekommenen Künstlers, als der Ruf erwarten liess. — Im Vordergrunde steht die Aufführung der „Neunten", worin Andreä sich als würdiger Nachfolger Hegars zu erweisen hat. Dieser selbst bleibt der geniale Dirigent und feine Stilkünstler hinsichtlich der Programme für die Abonnementskonzerte, in derem letztem Dvořák verherrlicht wurde. Wir bewundern namentlich die geschickte Herbeiziehung älterer Werke, soweit sie uns noch munden, und die Auswahl von Solisten. Demuth wieder einmal Loewes Balladen zu Ehren bringen zu hören, war eine Wohltat, und gern liess man sich von Carl Wendlings Bogen berauschen. W. Niedermann

Digitized by Google

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Richard Wagner: „Die Meistersinger von Nürnberg", „Tannhäuser", „Tristan und Isolde". Ins Spanische übersetzt von J. Lleonart, Ivan Maragall und Antoni Ribera (à Peseta 1). Verlag: Edicio Catelunge, Barcelona 1904.

Rudolf Louis: Anton Bruckner. (Mk. 5). Verlag: Georg Müller, München.

Deutscher Bühnen-Spielplan 1903/1904. Register. (Mk. 2.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Storck: Geschichte der Musik. II. Abteilung. (Mk. 2.) Verlag: Muthsche Verlagshandlung, Stuttgart 1904.

Minna Spies: Hermine Spies. Ein Gedenkbuch für ihre Freunde. (Mk. 5.) Verlag: G. J. Göschensche Verlagshandlung, Leipzig.

Zdeněk Nejedly: Dějiny Předhus itského Zpěvu v Čechách. Verlag: Nákladem Královské České Společnosti Náuk, Prag 1904.

Rudolf Louis: Anton Bruckner. (Mk. 0,50.) Verlag: Gose & Tetzlaff, Berlin.

MUSIKALIEN

Emil Magnus: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 12. Heft I. (Mk. 1,80.) Verlag: A. Grüneberger & Co., Oels.

Carl Piepe: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 20. (Mk. 1,50.) Ebenda.

Georg Riemenschneider: Weihnachtsmotette. Für dreistimmigen Frauenchor a cappella. op. 46. (Partitur Mk. 0,60.) — Drei Gedichte von Heine für vierstimmigen Männerchor oder Solo-Quartett. op. 47. (Partitur Mk. 1.) — Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 48. (Mk. 1.) Ebenda.

Robert Fuchs: Zehn Phantasiestücke für Violine und Pianoforte. op. 74. Heft I und II. (Mk. 9.) Verlag: Adolf Robitschek, Wien.

Gustave Samazeuilh: Sonate pour Violon et Piano. (Fr. 8.) Verlag: A. Durand & Fils, Paris.

L. Langhans: Drei Gesänge für drei Frauenstimmen oder dreistimmigen Frauenchor mit Pianofortebegleitung. op. 37. (Partitur No. 1 und 2 à Mk. 1, No. 3 Mk. 0,60.) Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Heinrich Neal: Deutsche Rhapsodien. Drei symphonische Klavierstücke. Humoreske op. 38. (Mk. 1,50.) Studie op. 47. (Mk. 2.) Pathetische Phantasie op. 52. (Mk. 2.) Verlag: Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Hermann Ritter: Viola-Schule für den Schul- und Selbstunterricht. (Mk. 3,50.) — Miszellen. Sammlung von Vortragsstücken verschiedener Tondichter für Altviola und Pianoforte. Heft I und II. (à Mk. 2.) Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Gross-Lichterfelde.

Giuseppe Buonamici: Quartett. (Stimmen Mk. 10.) Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig & Mailand.

Oscar Straus: Gavotte grotesque. op. 134. (Mk. 1,50.) Verlag: Martin Schmeling, Frankfurt a. O.

Prince Ladislas Lubomirski: Poème symphonique en trois Parties. (Partitur Mk. 12.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Digitized by Google

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. 18. Band. Sonata da Camera von Johann Rosenmüller. Herausgegeben von Karl Nef. (Mk. 20.) Ebenda.

Achille Philip: Adagio und Fuge für Orgel (Mk. 2). Ebenda.

Chr. W. von Gluck: Alceste. Oper in 3 Akten. Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann. (Mk. 6.) Ebenda.

Heinrich Marschner: Album für Pianoforte. Herausgegeben von Georg Münzer. (Mk. 1,50.) Ebenda.

Tor Aulin: Konzert No. 3 (c-moll) für Violine mit Orchester. op. 14. Ausgabe für Violine mit Klavierbegl. (Mk. 8.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Gustav Brecher: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 7. (No. 2 u. 3 à Mk. 0,80.) Ebenda.

Peter Stojanovits: Serenade für Violine mit Klavierbegleitung. op. 2. (Mk. 1,50.) Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Ernst von Dohnányi: Konzert (e-moll) für Pianoforte und Orchester. op. 5. Pianoforte Solostimme mit untergelegtem zweiten Pianoforte. (Mk. 10.) — Serenade für Violine, Viola und Violoncell. op. 10. (Stimmen Mk. 8.) — Vier Rhapsodien für Pianoforte. op. 11. (Mk. 5.) Ebenda.

Paul Juon: Quartett (a-moll) für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. op. 29. (Stimmen Mk. 10. Kleine Partitur Mk. 1.) Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin.

Ludwig Neubeck: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Mk. 2,20.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Renato Brogi: Quartetto (h-moll) per 2 Violini, Viola e Violoncello. (Stimmen Mk. 6.) Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig und Mailand.

Hugo Kaun: Symphonischer Prolog zu Hebbels „Maria Magdalena" für grosses Orchester. op. 44. (Partitur Mk. 6.) Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Joh. Seb. Bach: Aria extrait de la Suite d'Orchestre en ré pour Violon avec accompagnement de Piano ed. Pablo de Sarasate (Mk. 1,50). — Sicilienne de la 2 ème Sonate pour Cembale et Flûte transcrite pour Violon avec Piano par Leopold Auer (Mk. 1,20). Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Nicolaus Medtner: Sonate für Pianoforte. op. 5. (Mk. 3,50.) Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Halfdan Cleve: Konzert No. 2 in b-moll für Pianoforte und Orchester. op. 6. (Partitur Mk. 15.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Jean Sibelius: Der Harfenspieler und sein Sohn. (Mk. 1,40.) — Ich möchte, ich wäre. (Mk. 1,20.) Für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Ebenda.

Ludovico da Vittoria: Ausgewählte vierstimmige Werke in moderner Partitur. Herausgegeben von Hermann Bäuerle. Missa „Simile est regnum coelorum" (Mk. 1,50), 15 Motetten (Mk. 3), Missa „Ave maris stella" (Mk. 1,50). Ebenda.

Charles Wood: Die Ballade von Dundee für Bass-Solo, Chor und Orchester. (Klavierauszug mit Text Mk. 2,50.) Ebenda.

Hector Berlioz: Gesänge mit Pianofortebegleitung für Chor. Hymne zur Einweihung des neuen Tabernakels. (Mk. 2.) — Ophelias Tod. op. 18 No. 2 (Mk. 2.) — Morgengebet. (Mk. 1.) — Die Drohung der Franken. op. 20 No. 1. (Mk. 2.) — Gesang der Bretonen. op. 13 No. 5. (Mk. 1). — Apotheose. (Mk. 2.) — Der Tempel der Menschheit. (Mk. 3.) Ebenda.

Oskar Fried: Verklärte Nacht. Für Mezzosopran und Tenor mit Orchester. op. 9. (Partitur Mk. 5.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zur Erinnerung an den 220. Geburtstag Georg Friedrich Händels (23. Februar 1685) bringen wir einige Porträts des Grossmeisters, die unseren Lesern für ihre Sammlung um so willkommener sein dürften, als wir bisher noch nie Gelegenheit hatten, in Wort und Bild auf Händel Bezug zu nehmen. Das erste Porträt ist die Wiedergabe eines Stiches von Sichling nach dem Gemälde von Hudson, das zweite seltene und sehr interessante, den Meister ohne Perücke darstellend, hat H. E. von Wintter 1815 gezeichnet, das dritte ist die Wiedergabe eines schönes Stiches von J. Thomson.

30 Jahre sind seit dem Tode eines der bedeutendsten Musiker, die England hervorgebracht, vergangen: am 1. Februar 1875 starb in London William Sterndale Bennett, dessen Porträt wir auf dem folgenden Blatt erblicken. Am 13. April 1816 geboren, wurde er mit acht Jahren Chorknabe der Kapelle der königlichen Collegs zu Cambridge, 1816 in die Royal academy of music zu London aufgenommen. 1837 und 1840/41 studierte er in Leipzig, wo er zu Mendelssohn und Schumann in freundschaftliche Beziehungen trat. 1849 begründete er die Londoner Bach-Society, wurde 1856 Kapellmeister der Philharmonischen Gesellschaft, 1866 Direktor der Akademie. Er schrieb vier Klavierkonzerte, vier Ouvertüren, eine Symphonie, eine Kantate, ein Oratorium, Trios, Sonaten, Lieder usw.

In Theodor Thomas, der am 4. Januar in Chicago verschieden ist, verliert die musikalische Welt der Vereinigten Staaten eine ihrer hervorragendsten Persönlichkeiten, die sich um die musikalische Geschmacksbildung, besonders des grossen Westens, unvergängliche Verdienste erworben hat. „Die Musik“ hat in Heft 19 des II. Jahrg. bei Gelegenheit des Aufsatzes von Arthur Laser „Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft von New-York“ ausführlich auf Thomas Bezug genommen; in einem der nächsten Hefte wird dies auch von seiten unseres Chicagoer Korrespondenten geschehen.

Die Reihe unserer Nachbildungen von wertvollen auf Musik Bezug habenden Schöpfungen aus dem Reich der bildenden Kunst setzen wir heute mit dem reizenden Kunstblatt „Die Musikstunde“ von Gabriel Metsu fort, einem holländischen Meister aus dem 17. Jahrhundert. Das Original befindet sich in der National-Gallery in London.

Zum Schluss dedizieren wir unseren Lesern das Ex libris zum II. Quartal des vierten Jahrgangs (Bd. 14).

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google

DIE MUSIK

5. WAGNER-HEFT

Prometheus soll von seinem Sitz erstehen ○ ○ ○
Und dem Geschlecht der Welt verkündigen: ○ ○
„Hier ward ein Mensch, so hab' ich ihn gewollt!"

Heinrich von Kleist

Richard Wagner hat, wie kein anderer Zeitgenosse, seinem deutschen Volke im Gebiete des geistigen Lebens den ihm eignen Sinn für das Grosse und das Tiefe, für das Reine und Erhabene, mit einem Worte für das Ideal wiedererweckt.

Ludwig Nohl

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 10

Zweites Februarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

LINDLOFF

Digitized by Google

INHALT

Dr. Wilhelm Altmann
Vier Briefe Richard Wagners an Robert Schumann

Dr. Wilhelm Kleefeld
Richard Wagner als Bearbeiter fremder Werke. I.

Prof. Sebastian Roeckl
Richard Wagners vollständiger poetischer Entwurf zum Ballet im „Tannhäuser" in der Pariser Bearbeitung

Hermann Abert
Gedanken zu Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg"

Erich Kloss
Das Wagner-Museum in Gegenwart und Zukunft

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google

VIER BRIEFE RICHARD WAGNERS AN ROBERT SCHUMANN

Mitgeteilt von Dr. Wilh. Altmann-Friedenau-Berlin



n meinem kürzlich erschienenen Buche „Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt" habe ich die mit geringen Ausnahmen ganz unbekannten Briefe, die Richard Wagner an Robert Schumann gerichtet hat, in Auszügen oder in der sogen. Regestenform veröffentlicht. Auf Wunsch des Herausgebers dieser Zeitschrift veröffentliche ich hier einige dieser hochinteressanten Briefe in ihrem ganzen Wortlaut. Schumanns Antworten scheinen leider nicht erhalten zu sein.

Wagner ist Anfang der dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts mit Robert Schumann durch dessen Lehrer Heinrich Dorn in Leipzig näher bekannt geworden; als Schumann die „Neue Zeitschrift für Musik" ins Leben rief, konnte er unter den ersten Mitarbeitern auch Wagner aufführen; dieser hat die Schumannsche „Zeitschrift" auch tatsächlich mit Beiträgen unterstützt, die teils unter seinem richtigen Namen, teils unter dem Pseudonym Wilhelm Drach und Valentino (H. V.; vgl. auch „Neue Zeitschrift für Musik" 1905, 46 ff.) veröffentlicht wurden. Als Schumann in den vierziger Jahren nach Dresden übersiedelte, traf er dort Wagner als Hofkapellmeister an und trat zu ihm in freundlichen Verkehr. Bekannt ist, dass Schumann sich auch mit dem Gedanken trug, einen „Lohengrin" zu komponieren (vgl. seinen Brief an Mendelssohn vom 18. Nov. 1845), aber mit Rücksicht auf Wagner davon abstand. Weniger bekannt ist, wie Schumann über Wagner als Komponisten geurteilt hat. Ich teile hier mit, was sich in dieser Hinsicht aus seinen Briefen ergibt. Am 22. Oktober 1845 schreibt Schumann an Mendelssohn über den „Tannhäuser":

„Da hat Wagner wieder eine Oper fertig — gewiss ein geistreicher Kerl voll toller Einfälle und keck über die Massen — die Aristokratie schwärmt noch vom ‚Rienzi' her — aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut hintereinander wegschreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit — da fehlt es ihnen allen ... Die Musik ist um kein Haar besser als ‚Rienzi', eher matter, forzierter! Sagt man aber so etwas, so heisst es gar ‚ach, der Neid', darum sag ich es nur Ihnen, da ich weiss, dass Sie es längst wissen."

Digitized by Google

Ganz anders äussert sich Schumann freilich am 7. Januar 1846 Heinrich Dorn gegenüber:

„‚Tannhäuser' von Wagner wünscht ich, dass sie sähen. Er enthält Tiefes, Originelles, überhaupt hundertmal Besseres als seine früheren Opern — freilich auch manches Musikalisch-triviale ... Das Technische, die Instrumentierung finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher ..."

Recht wichtig für die Beurteilung, die Wagner durch Schumann erfahren hat, ist auch, was dieser am 8. Mai 1853 an C. v. Bruyck schreibt:

[Wagner] „ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Klavierauszügen beurteilen, Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiss einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnisvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber, wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesicht so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt. Doch genug davon. Die Zukunft wird auch über dieses richten ..."

Ja, die Zukunft hat gerichtet, freilich ganz anders, als Schumann annahm. —

Der erste Brief, den Wagner an Schumann gerichtet hat, lautet:

Magdeburg, den 19. April 1836.

„Liebster Freund!

Ich schicke Ihnen hier so eine Art Bericht[1]) über Magdeburg; es lässt sich nicht viel sagen und es ist auch im ganzen nichts damit gesagt. Ich habe Sie einmal darin angeredet, — gefällt es Ihnen nicht, so ändern Sie es, wie Sie wollen. Ich konnte es mit dem besten Willen nicht umgehen, einiges über meine eigene Person zu sprechen, — einmal muss ich in einem Musikbericht über Magdeburg als hiesiger Musikdirektor mit erwähnt werden, zweitens wäre es albern, mich selbst, ohne es verdient zu haben, herunterzureissen, und dass ich drittens über meine Oper [‚Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo'] schreibe, hat besonders den Grund, weil sonst niemand anderes darüber schreibt, und ich doch gerne will, dass ein Wort darüber gesprochen werde. Es ist ein Jammer, wie man sich durchhelfen muss! Ich glaube übrigens nicht zu viel über mich gesagt zu haben. Trotzdem werden Sie wohl finden, dass mein Name nicht und gegen niemand genannt werden darf, sonst wehe mir!

Ich sehe Sie wahrscheinlich bald einmal in Leipzig und freue mich, weiss Gott, herzlich darauf. Hier gibt es lauter Scheiskerle!

Adieu, liebster Schumann.

Ihr

Richard Wagner"

[1]) Abgedruckt: Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 4, 151 f.

Digitized by Google

Wenige Wochen nachher, am 28. Mai 1836, schickte Wagner von Berlin aus, wo er an der Königstädter Oper den Kapellmeister Gläser vertrat und auch seine Oper „Das Liebesverbot" aufzuführen hoffte, Schumann einen Berliner Bericht für die Zeitschrift, doch fand dieser keine Aufnahme wegen des darin enthaltenen Angriffs gegen den damaligen Berliner Musikpapst Rellstab. Leider ist dieser gewiss sehr interessante Bericht nicht mehr erhalten.

Als dann Wagner seiner Braut Minna Planer nach Königsberg i. Pr. gefolgt war, wo er gern Musikdirektor geworden wäre (vgl. Altmann, R. Wagners Briefe No. 18), nahm er seine brieflichen Beziehungen zu Schumann, wie folgt, auf:

Königsberg, den 3. Dezember 1836.

„Mein verehrtester Freund!

Sie haben lange Zeit von mir nichts gehört, und waren vielleicht schon in dem fröhlichen Wahne, ich existiere nicht mehr. Allerdings existiere ich noch, wenn auch 100 Meilen vom kultivierten Deutschland entfernt. Wie ich mich nur an alles, was mir aus jener Welt noch als Hoffnung übrig blieb, mit sehnsüchtiger Manie festklammere, können Sie sich wohl denken. Sie sind auch so ein Stück Hoffnung, und entschuldigen Sie daher, wenn ich auch Ihren Rockärmel wenigstens festhalte. Zur Sache, wenn's beliebt. Ich möchte gern losschiessen und einmal zu etwas kommen. Sie wissen, dass ich Ende vorigen Jahres mit einer Oper fertig wurde, ‚Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo' — Text nach Shakespeares ‚Mass für Mass'! — Weiss nun der T....., wie es kommt, aber ich halte die Oper nicht für schlecht, und derselben Meinung war auch ohngerufen unser Freund Bank[1]), den ich damit bekannt machte. Das Ding passt aber nicht auf deutschen Boden, sowohl Sujet wie Musik, und wenn ich sie selbst für Deutschland lokalisieren wollte, — welche Riesenschwierigkeiten hat nicht ein unbekannter deutscher Komponist, in Deutschland in Aufnahme zu kommen! Das ist ja das Misere, woran die ganze deutsche Oper leidet! Ich weiss wirklich nicht, an welchem Zipfel ich es anfassen sollte; — Leipzig habe ich mir gleich anfänglich versperrt, weil der grosse Ringelhardt[2]) das Sujet nicht goutieren konnte; auf ähnliche Hindernisse werde ich bei jeder deutschen Bühne stossen, zumal da ich zunächst hierher nach Sibirien gebannt bin, und meine Anwesenheit an den Orten nicht gestattet ist, wo ich etwas persönlich wirken könnte. Dann aber auch, was hilft es mir dann eigentlich, wenn ich nun mal in Breslau oder Braunschweig, für welche Orte ich Hoffnung hätte, reüssierte? Es würde doch zu nichts führen! — Ich will einen kühnen Sprung machen und mich nach Paris wenden. An die ‚Opéra comique' passt das Ding.

An Scribe habe ich schon vor einiger Zeit den Entwurf eines grossen Opernsujets [‚Die hohe Braut' nach dem Roman von Heinrich König] in fünf Akten geschickt. Das Sujet ist höchst brillant, und ich habe Scribe gebeten, seinen Namen, seine Bearbeitung und seine Protektion dazu herzugeben. Eine Antwort habe ich noch nicht, und vermutlich ist er, immer auf Reisen begriffen, noch nicht dazu gekommen. — Nun hätte ich Lust, meine komische Oper direkt an den Direktor der ‚Opéra comique'

[1]) Karl Bank, Musikschriftsteller und Kritiker.

[2]) 1832—1844 Theaterdirektor in Leipzig, † 1855.

Digitized by Google

zu senden; er soll die Musik und das Sujet zunächst prüfen lassen von Auber und Gott weiss wem; — gefällt es ihm, so soll er den Text, von wem er will, bearbeiten und der Musik aneignen lassen. Ich finde die Idee nicht so übel, — mein Gott, — Auber kann ihm doch auch nicht alle Monate eine neue Oper schreiben, und warum sollte ihm die Neuheit der Idee nicht gefallen? — Am Ende bleibt es doch immer nur ein Versuch.

Ich wende mich aber erst noch einmal an Sie; Sie haben ja wohl mannigfache Verbindungen mit Pariser Autoritäten; können Sie mir nicht einen Weg empfehlen, durch den ich noch besser zu meinem Ziele kommen kann? Oder, sollte das nicht sein, können Sie mir nicht wenigstens durch Ihren Korrespondenten genau die Adresse des Entrepreneurs der ‚Opéra comique' und die leichteste Art, etwas an ihn kommen zu lassen, mitteilen! — Sehen Sie doch einmal zu, was sich tun lässt. Finden Sie selbst etwas aus, wodurch man am schicklichsten das Unternehmen einleiten kann, so würde ich Ihnen selbst die Partitur nach Leipzig schicken, damit Sie ohngefähr wissen, was Sie unter den Händen haben. — Nun sagen Sie mal, verehrtester Beschützer der romantischen Schule, was Sie so darüber denken, und was sich da hoffen und machen lässt. Sie sitzen ja im Mittelpunkte der Spekulation, und werden mir sicher etwas Gescheiteres an die Hand zu geben wissen, als es hier in Preussisch-Sibirien von irgend jemand der Fall sein kann. Ich hege jedenfalls zu Ihrem Kosmopolitismus das Vertrauen, dass Sie mich nicht unbeachtet lassen werden, und bitte herzlich um eine Antwort.

Sobolewski[1]) sagte mir gestern, es habe ihm jemand eine neue Sonate vo Ihnen überbracht; heute oder morgen besuche ich ihn, er soll sie mir vorspielen, denn ich selbst bin ein zu schlechter Klavierspieler, als dass ich sie unter meinen Fingern massakrieren wollte.

Endlich erhielt ich letzthin wieder eine Lieferung der musikalischen ‚Zeitschrift'; — durch meine Reisen war bis jetzt die Verbindung unterbrochen; ich habe jetzt die Blätter bis ohngefähr Ende Juli; wären Sie wohl so gut, und besorgten mal gelegentlich, dass mir auch die übrigen noch zukommen? — Meinen Aufsatz Ende Mai aus Berlin haben Sie wohl nicht aufgenommen, — die Polemik gegen Rellstab in dieser Weise genierte Sie wohl? — Nichts für ungut! Meine herzlichsten Grüsse an Karl Bank und meine wenigen anderen Leipziger Freunde. Sich selbst halten Sie meiner herzlichsten Achtung und Freundschaft versichert, mit der ich bin

Ihr

ergebener

Richard Wagner, Musikdirektor"

Aus Wagners Pariser Zeit existieren Briefe an Schumann vom 29. Dezember 1840, 16. Dezember 1841 und 5. Januar 1842. Als Wagner der bevorstehenden „Rienzi"-Aufführung wegen in Dresden weilte, versäumte er nicht, den alten Leipziger Bekannten und Redakteur der angesehenen „Neuen Zeitschrift für Musik" zur Generalprobe und ersten Aufführung einzuladen. (Briefe vom 5. und 7. Oktober 1842.) Sehr interessant ist dann der folgende Brief, der im wesentlichen von dem Erfolg des „Rienzi" handelt:

[1]) J. F. Eduard Sobolewski 1808—1872, unter dem Pseudonym J. Feski, Mitarbeiter an Schumanns „Zeitschrift", Komponist der von Cornelius (vgl. Literarische Werke III, 101) so sehr gepriesenen Oper „Comala".

Digitized by Google

„Verehrtester Freund,

gestern sagte mir jemand, der noch die neueste Nummer Ihrer ‚Zeitschrift f. Musik' gesehen hatte, er habe in derselben bis jetzt noch nichts über die Aufführung meiner Oper ‚Rienzi' in Dresden gelesen.[1]) Ich gestehe, dass mich diese Nachricht sehr betrübte, da ich nicht weiss, auf wessen Teilnahme ich zählen soll, wenn ich es auf die Ihrige nicht können sollte. Wie kommt das aber? Es wird Ihnen doch sonst aus Dresden berichtet, — warum nun nicht über eine Erscheinung, die — ganz unparteilich betrachtet — doch in jeder Hinsicht Aufsehen hier gemacht hat? Soll ich Ihnen zu meiner Beglaubigung nennen, dass (— hier unerhört —) bei der ersten Aufführung der Komponist viermal, — bei der zweiten zweimal gerufen worden ist? Dass bei der dritten Vorstellung der Komponist es gewaltsam ablehnen musste, dreimaligem Herausrufen zu gehorchen, da er diese Ehre nur noch den Sängern zugewiesen wissen wollte? Soll ich erwähnen, dass meine Oper fortwährend noch bei erhöhten Preisen gegeben wird, und dass demohngeachtet für die nächsten Vorstellungen keine Billette mehr zu haben sind? — Ich weiss, dies alles sind Dinge, die mit dem Werte meiner Arbeit nichts gemein zu haben brauchen, und halte mich für beschämt, dass ich es nötig zu haben glaubte, sie Ihnen aufzuzählen. Ich bin in leidenvollen Zeiten, wo die Kunst mein einziger Trost blieb, Künstler genug geworden, um nicht in die Befriedigung der Eitelkeit mein einziges Heil zu setzen; wem aber daran gelegen sein muss, auch etwas zum Leben zu haben, der kann sich nicht ganz allein mit dem Bewusstsein beruhigen, redlich gestrebt zu haben.

Ich hätte daher sehnlich gewünscht, Sie selbst bei einer Vorstellung meiner Oper zugegen zu sehen, und könnte sich dieser mein Wunsch noch für morgen Freitag zur vierten Vorstellung meiner Oper verwirklichen, so würde ich dadurch sehr glücklich gemacht werden. Dass die für Sie entstehenden Unkosten eines solchen Besuches auf mich fallen würden, habe ich wohl nicht erst zu erwähnen nötig.

Eines muss ich Ihnen aber noch erwähnen, weil ich es wirklich für aussergewöhnlich halte: Die Dresdener Generaldirektion hat mich soeben aufgefordert, ihr auf das schleunigste die Partitur meiner anderen Oper — ‚Der fliegende Holländer' — zu liefern, da sie beabsichtigt, diese Oper sogleich und unmittelbar nach ‚Rienzi' ebenfalls in Szene zu setzen; da sie einem ganz besonderen Genre (dem rein romantischen) angehört und in sehr kurzer Zeit studiert werden kann, habe ich eingewilligt, und so wird sie schon Anfang Dezember hier zur Aufführung kommen, jedenfalls also eher als in Berlin,[2]) wo erst Lachners Oper [‚Katharina Cornaro'] heraus muss, ehe an die meinige gegangen werden kann. Könnte ich doch die Dresdener Aufführung meiner Opern nach Leipzig versetzen!

Genug! Sie werden fühlen, was mir auf und an dem Herzen liegt. Seien Sie mir nicht böse wegen meiner Zudringlichkeit und erhalten Sie freundschaftliche Gesinnungen

Ihrem

ergebensten

Richard Wagner

Dresden, 3. November 1842 Waisenhausstrasse No. 5"

---

[1]) Der anonyme Bericht über die Uraufführung des „Rienzi" in der „Neuen Zeitschrift für Musik" stammt von Wagners Freund Ferdinand Heine. Vergl. Neue Zeitschrift für Musik 1905, 48.

[2]) Vergl. meinen Aufsatz „Richard Wagner und die Berliner Intendantur" in der „Musik" Bd. VI, 331 ff.

Digitized by Google

Indem ich wegen der späteren Briefe Wagners an Schumann auf die ausführlichen Auszüge in meinem Buche verweise, teile ich noch folgenden höchst interessanten Brief mit, in dem sich Wagner über den Geschmack des Dresdener Publikums äussert, sich gegen den Vorwurf, im „Holländer" auf Meyerbeers Spuren zu wandeln, verwahrt und Schumanns berühmtes Klavierquintett beurteilt:

„Wertester Freund,

erst ein wenig spät komme ich dazu, Ihren von Ihrer lieben Frau mir überbrachten Brief zu beantworten. Auf welche Weise jetzt meine Zeit so belästigend in Anspruch genommen wird, können Sie leicht erraten, und ich bedarf daher wohl keiner weiteren Entschuldigung.

Der kurze Besuch, den Ihre liebe Frau den Dresdenern machte, hätte nur länger und in Ihrer Begleitung sein sollen. Zumal wünschte ich recht sehr, Sie veranstalteten hier einmal vor dem grossen Publikum — will sagen: öffentlich — eine musikalische Unterhaltung, worin Sie den Leuten Ihre Sachen und namentlich auch Ihr neues Quintett [op. 44] zu hören gäben. Es sollte mich freuen, wenn Sie bei einer solchen Gelegenheit erführen, dass Sie über die jetzige Geschmacksrichtung unseres Publikums in einem heute nicht mehr gerechtfertigten Vorurteil befangen sind. Die Zeit des Bellinismus hat sich hier gänzlich überlebt, und wenn er vielleicht noch irgendwo haftet, so ist dies bei einer gewissen Clique der hohen Welt, die, was triviale Geschmacksrichtung betrifft, sich ja wohl überall gleich ist — aus Ursachen, die ich Ihnen nicht erst anzuführen brauche. An einem Orte, wo lange Zeit nur eine italienische Oper existierte,[1]) ist es wohl nicht zu verwundern, wenn die Vorliebe für italienische Musik auch später noch rege blieb, als zumal eine Schröder-Devrient, nirgends in deutschen neueren Werken Nahrung für ihr grossartiges Darstellungstalent vorfindend, sich mit halb und halb gezwungenem Enthusiasmus auf die Darstellung Bellinischer Partieen warf. Sie hat in diesen Rollen überall entzückt, — so auch hier.

Seitdem nun aber von unseren Künstlern selbst diese Vorliebe aus endlich hervorgerufenem Ekel aufgegeben ist, und sie sich mit ausschliesslichem Behagen dem Studium echterer Musik hingegeben haben, ist denn auch das Publikum willig und gern auf Veredelung in der Geschmacksrichtung eingegangen. Es ist im Gegensatz zu früher hier ein wahres, überall sich aussprechendes Verlangen entstanden nach Kunstgenüssen höchster Art, und hier ist allerdings der Punkt, wo eingestanden werden muss, dass unsere Kunstfreunde in arger Verkümmerung liegen. Etwas Ähnliches wie Eure Gewandhaus-Konzerte kennen wir hier nicht, und der einzige kümmerliche Ersatz dafür — Abonnementskonzerte veranstaltet von dem Musikdirektor eines Militär-Musikkorps — wird dennoch von unserem Publikum mit einem Interesse beachtet, welchem billig würdiger zu entsprechen wäre. Dass von seiten unserer Kapelle noch nichts geschehen konnte, um dem Verlangen des Publikums nach öfter zu hörenden Aufführungen gediegener Instrumentalwerke zu genügen, beruht auf einem Übel, welches jedenfalls bald gehoben werden muss. — Für jetzt kann nur von unseren Opernaufführungen die Rede sein, und was diese betrifft, muss Ihnen einfach ein Blick auf unser Repertoir lehren, dass die Zeit des Bellinismus hier vorbei ist: halten Sie, um Gottes Willen! damit zusammen, was jetzt an anderen

[1]) Gemeint ist natürlich: Dresden.

Digitized by Google

Orten, z. B. in Berlin geboten wird! Gehen Sie das Dresdener Repertoire des letzten Winters durch und Sie werden meist finden: ‚Iphigenie' [von Gluck], ‚Fidelio', ‚Freischütz', ‚Jessonda' [von Spohr], ‚Templer' [von Marschner], ‚Blaubart' [von Grétry] usw.

Erlauben Sie mir selbst anzuführen, dass es gewiss wenigstens für den Ernst unseres Publikums spricht, dass eine Komposition, wie mein ‚fliegender Holländer' hier eine so warme Aufnahme fand. Ihre Mitteilungen über diese Arbeit, nachdem Sie die Partitur derselben durchgesehen haben, bestätigen diese meine Bemerkung, und nach den Einwendungen, die Sie mir über das zu düstere Kolorit machen, sollte, da ich sie für begründet erkenne, eher die Meinung erweckt werden, dass eine solche Arbeit hier durchaus nicht hätte ansprechen können. Da nun aber, je öfter die Oper hier gehört wird, das Publikum immer mehr sich damit befreundet, so glaube ich, war es nicht unpassend, auch dies zu zitieren, um Ihnen eine bessere Meinung über den Ernst der jetzt hier immer mehr um sich greifenden Geschmacksrichtung zu erwecken.

Übrigens stimme ich Ihnen in allem bei, was Sie — Ihrer jetzigen Kenntnisnahme nach — über meine Oper sagen; nur das eine hat mich erschreckt und — ich gestehe es Ihnen — der Sache selbst wegen erbittert: dass Sie mir so in aller Ruhe hin sagen, manches schmecke oft nach — Meyerbeer.[1]) Vor allem weiss ich gar nicht, was überhaupt auf dieser weiten Welt ‚Meyerbeerisch' sein sollte, ausser vielleicht raffiniertes Streben nach seichter Popularität; etwas wirklich Gegebenes kann doch nicht Meyerbeerisch sein, da in diesem Sinne Meyerbeer ja selbst nicht Meyerbeerisch, sondern Rossinisch, Bellinisch, Auberisch, Spontinisch usw. usw. ist. Gäbe es aber wirklich etwas Vorhandenes, Konsistentes — was ‚Meyerbeerisch' zu nennen wäre, wie man etwas ‚Beethovenisch' oder meinetwegen ‚Rossinisch' nennen kann, so gestehe ich, müsste es ein wunderbares Spiel der Natur sein, wenn ich aus dem Quelle geschöpft hätte, dessen blosser Geruch aus weiter Ferne mir zuwider ist; es wäre dies ein Todesurteil über meine Produktionskraft; und dass Sie es aussprechen, zeigt mir deutlich, dass Sie über mich durchaus noch keine unbefangene Gesinnung haben, was sich vielleicht aus der Kenntnis meiner äusseren Lebensverhältnisse herleiten lässt, da diese mich allerdings zu dem Menschen Meyerbeer in Beziehungen gebracht haben, durch die ich ihm zu Dank verpflichtet worden bin.

Was überhaupt ein öffentlich festzustellendes Urteil über meine Arbeiten betrifft, bin ich froh, — jetzt in der Aussicht leben zu können, meine Opern bald durch die Aufführung verbreitet zu sehen: denn was von hier aus die Lokalkritik vermeldet, kann leider für mich und die Sache nicht eines Heilers Wert haben. Von denen, die in auswärtige Blätter berichten, sind die einen arme Teufel, die das Theater nicht bezahlen können und deshalb berichten: ‚ich konnte die Oper zwar noch nicht sehen, sie soll aber usw.' — die anderen, gar selbst praktizierende Musiker, können offenbar den Brotneid nicht verheimlichen, — so haben Sie unseres Freundes Bank Meisterstück in der ‚Wiener musikalischen Zeitung' wohl gelesen. Charakteristisch ist es übrigens auch, dass die Härtelsche Mus. Ztg., die sich aus Gott weiss was für Nestern Berichte einschicken lässt, so gut wie noch kein Wort über die Erscheinung meiner Opern gemeldet hat. Wenn ich nun weiss, dass hinter dieser Zeitung ein grosser, weithin angebeteter Tonfürst [Mendelssohn?] steckt, so erweckt mir dies keine sehr

[1]) Ich habe also mit Unrecht in meiner Besprechung von Kalbecks Brahms-Biographie („Die Musik" Bd. XII, 460) diesen dort berichteten Ausspruch Schumanns angezweifelt.

Digitized by Google

freundliche Meinung über dessen wahren Charakter. Stünde ich so wie er, so würde ich den Teufel danach fragen, was dieses oder jenes Blatt über mich sagt; wie es jetzt steht, muss mir aber noch daran gelegen sein, empfohlen zu werden, und zwar rein der Verbreitung wegen, die für mich und meine Opern ein Lebensbedürfnis ist.

Ihr Quintett, bester Schumann, hat mir sehr gefallen: ich bat Ihre liebe Frau, es zweimal zu spielen. Besonders schweben mir noch lebhaft die zwei ersten Sätze vor. Ich hätte den vierten Satz einmal zuerst hören wollen, vielleicht würde er mir dann besser gefallen haben. Ich sehe, wo hinaus Sie wollen, und versichere Ihnen, da will auch ich hinaus: es ist die einzige Rettung: Schönheit!

Leben Sie wohl, wertester Freund, und empfehlen Sie mich bestens Ihrer verehrten Frau. Stets Ihr

ergebenster

Dresden, 25. Februar 1843. Richard Wagner"

Der letzte Brief, den Wagner an Schumann gesandt hat, trägt das Datum des 13. Mai 1848; er bittet darin Schumann, die beifolgende Partitur des „Lohengrin" durchzusehen.

„Wenn Sie in der Hauptsache," schreibt er, „mit mir einverstanden wären, sollte mir das ein rechter Lohn sein. Warum kommen Sie nicht einmal zu mir? Ein Nachmittag, in meinem herrlichen Garten verbracht, ist etwas Anbietungswürdiges."

Lange sollte sich Wagner dieses Gartens nicht mehr erfreuen. Nach seiner Flucht aus Dresden erlöschen seine direkten Beziehungen zu Schumann, wohl aber hat er seine Verbindung mit der „Neuen Zeitschrift für Musik", deren Leitung mittlerweile in Brendels Hände übergegangen war, bald wieder aufgenommen.

Digitized by Google

RICHARD WAGNER ALS BEARBEITER FREMDER WERKE

von Dr. Wilhelm Kleefeld-Berlin

Bei einem Tondichter von der überragenden Bedeutung Wagners wäre es von weittragendem Interesse, in der Verfolgung seines Studienganges die allmähliche Entwicklung seines künstlerischen Charakters, in der Heranziehung der Skizzen und Entwürfe die langsame Gestaltverdichtung seiner reifen Schöpfungen zu verfolgen. Bei Beethoven haben die Skizzenbücher uns einen wertvollen Einblick in seine Tonwerkstatt verschafft. Ob auch bei Wagner ähnliche Skizzenbücher uns dereinst Belehrung und Aufklärung bieten werden, wissen wir nicht. Die Hüter des Wagnererbes in Bayreuth lassen die Welt vorläufig noch im unklaren, ob diese und ähnliche Dokumente überhaupt existieren und erhalten sind.

Wenn wir demnach die Kraft des Genius nicht im Spiegel seines eigenen Geistes zu erschauen vermögen, so muss uns das Bild, das sein künstlerisches Streben von den Werken seiner Vorbilder und seiner Zeitgenossen reflektiert, obwohl nur ein schwacher Ersatz, doch doppelt willkommen sein. Bietet es uns doch eine gewisse Handhabe, die kritische Anlage des Meisters zu würdigen. Aus diesem Gesichtspunkte heraus dürfte es gewiss die Mühe lohnen, uns einmal eingehend in die Bearbeitungen zu versenken, die Wagner Werken verschiedener Zeiten und verschiedener Geschmacksrichtungen zuteil werden liess.

Zumeist dienten diese Bearbeitungen einem äusseren Bedürfnis. Während der Dresdener Dirigentenjahre wurden viele derartige Ausdeutungen in Wagnerschem Geiste durchgeführt, deren Dokumente uns grossenteils erhalten sind. Unstreitig wertvoll für den Wagnerkenner ist die Bearbeitung, die der Meister mit Palestrina's „Stabat mater" vornahm. Das Werk sollte für den Konzertvortrag zu nachhaltiger Wirkung gebracht werden, als es Wagner in Dresden am 8. März 1848 zwischen Mendelssohns a-moll und Beethovens c-moll Symphonie[1]) aufführte; er glaubte dies

[1]) Glasenapp, Das Leben Richard Wagners, II. 1. 213. Die Anführungen beziehen sich durchgängig auf die dritte Auflage des Werkes, soweit diese bei Abfassung dieser Arbeit erschienen war.

Digitized by Google

freundliche Meinung über dessen wahren Charakter. Stünde ich so wie er, so würde ich den Teufel danach fragen, was dieses oder jenes Blatt über mich sagt; wie es jetzt steht, muss mir aber noch daran gelegen sein, empfohlen zu werden, und zwar rein der Verbreitung wegen, die für mich und meine Opern ein Lebensbedürfnis ist.

Ihr Quintett, bester Schumann, hat mir sehr gefallen: ich bat Ihre liebe Frau, es zweimal zu spielen. Besonders schweben mir noch lebhaft die zwei ersten Sätze vor. Ich hätte den vierten Satz einmal zuerst hören wollen, vielleicht würde er mir dann besser gefallen haben. Ich sehe, wo hinaus Sie wollen, und versichere Ihnen, da will auch ich hinaus: es ist die einzige Rettung: Schönheit!

Leben Sie wohl, wertester Freund, und empfehlen Sie mich bestens Ihrer verehrten Frau. Stets Ihr

ergebenster

Dresden, 25. Februar 1843. Richard Wagner"

Der letzte Brief, den Wagner an Schumann gesandt hat, trägt das Datum des 13. Mai 1848; er bittet darin Schumann, die beifolgende Partitur des „Lohengrin" durchzusehen.

„Wenn Sie in der Hauptsache," schreibt er, „mit mir einverstanden wären, sollte mir das ein rechter Lohn sein. Warum kommen Sie nicht einmal zu mir? Ein Nachmittag, in meinem herrlichen Garten verbracht, ist etwas Anbietungswürdiges."

Lange sollte sich Wagner dieses Gartens nicht mehr erfreuen. Nach seiner Flucht aus Dresden erlöschen seine direkten Beziehungen zu Schumann, wohl aber hat er seine Verbindung mit der „Neuen Zeitschrift für Musik", deren Leitung mittlerweile in Brendels Hände übergegangen war, bald wieder aufgenommen.

Digitized by Google

RICHARD WAGNER ALS BEARBEITER FREMDER WERKE

von Dr. Wilhelm Kleefeld-Berlin



Bei einem Tondichter von der überragenden Bedeutung Wagners wäre es von weittragendem Interesse, in der Verfolgung seines Studienganges die allmähliche Entwicklung seines künstlerischen Charakters, in der Heranziehung der Skizzen und Entwürfe die langsame Gestaltverdichtung seiner reifen Schöpfungen zu verfolgen. Bei Beethoven haben die Skizzenbücher uns einen wertvollen Einblick in seine Tonwerkstatt verschafft. Ob auch bei Wagner ähnliche Skizzenbücher uns dereinst Belehrung und Aufklärung bieten werden, wissen wir nicht. Die Hüter des Wagnererbes in Bayreuth lassen die Welt vorläufig noch im unklaren, ob diese und ähnliche Dokumente überhaupt existieren und erhalten sind.

Wenn wir demnach die Kraft des Genius nicht im Spiegel seines eigenen Geistes zu erschauen vermögen, so muss uns das Bild, das sein künstlerisches Streben von den Werken seiner Vorbilder und seiner Zeitgenossen reflektiert, obwohl nur ein schwacher Ersatz, doch doppelt willkommen sein. Bietet es uns doch eine gewisse Handhabe, die kritische Anlage des Meisters zu würdigen. Aus diesem Gesichtspunkte heraus dürfte es gewiss die Mühe lohnen, uns einmal eingehend in die Bearbeitungen zu versenken, die Wagner Werken verschiedener Zeiten und verschiedener Geschmacksrichtungen zuteil werden liess.

Zumeist dienten diese Bearbeitungen einem äusseren Bedürfnis. Während der Dresdener Dirigentenjahre wurden viele derartige Ausdeutungen in Wagnerschem Geiste durchgeführt, deren Dokumente uns grossenteils erhalten sind. Unstreitig wertvoll für den Wagnerkenner ist die Bearbeitung, die der Meister mit Palestrina's „Stabat mater" vornahm. Das Werk sollte für den Konzertvortrag zu nachhaltiger Wirkung gebracht werden, als es Wagner in Dresden am 8. März 1848 zwischen Mendelssohns a-moll und Beethovens c-moll Symphonie[1]) aufführte; er glaubte dies

[1]) Richard Wagner, S. I. 213. Die Anführungen beziehen sich auf Anlage des Werkes, soweit diese bei Ab-

Digitized by Google

am besten durch eine bis in die kleinsten Einzelheiten dringende Neugestaltung zu erreichen, die Palestrina's Kunst in neue Beleuchtung rückt.

Wir unterscheiden da zwischen Auslegungen des Vortrags, die gleichsam die Wagnersche Stilauffassung des Originals bedeuten, und direkten Umgestaltungen, die den tatsächlichen Inhalt in gewissem Sinne modifizieren. Das sind zwei völlig getrennte Seiten der Bearbeitung. Zunächst die Wagnersche Stilauffassung: ich lege als Urtext die Lesart im 6. Band der Palestrina-Ausgabe zugrunde, herausgegeben von Franz Espagne. Wagner benutzte höchstwahrscheinlich für seine Bearbeitung die im Jahre 1771 erschienene Ausgabe von Karl Burney, die mit den Improperien und dem Miserere von Allegri zusammengedruckt wurde. Zahlreiche Andeutungen erhärten diese Vermutung.[1]) Unter die Rubrik der Stilauffassung sind zunächst alle die Auslegungen zu beziehen, die der Komponist nach dem zu seiner Zeit üblichen Brauch den Ausführenden, im wesentlichen also dem einstudierenden Dirigenten, überliess. Da die Bezeichnungen der Stärkegrade und der Phrasierung nicht festgelegt sind, war dem Dirigenten in dieser Hinsicht ein weites Arbeitsfeld geöffnet. Wagner bebaut es in der sorgfältigsten, ergiebigsten Form. Die Stärkeschattierungen erreicht er auf zweierlei Art. Einmal durch direkte Notierung von piano, forte, crescendo, diminuendo und deren zahlreichen Kombinationen. Das andere Mal erzielt Wagner die zarteren Zwischenstufen der Klanggrade durch überaus mannigfaltige Gruppierung der Sänger. Im Original haben wir zwei vierstimmige Chöre, die sich gegenüberstehen, die miteinander abwechseln, gelegentlich auch zusammengehen. Spezielle Vorschriften über die Besetzung der Chöre bestehen nicht. Anders bei Wagner. Er teilt jedem Chor eine Solisten- und eine chorische Besetzung zu und schafft nun die feinsinnigsten Schattierungen, indem er bald die Soli allein, bald die Hälfte, bald die Gesamtheit der Chormasse wirken lässt, der er wieder Kraftunterschiede durch Loslösung oder Hinzufügung der Soli verschafft.[2]) Es tritt auf diese Weise eine schier unübersehbare Kette von Stärkegraden in Erscheinung, die die Farben des Chorbildes reich beleben.

Veranschaulichen wir uns nun einmal diese Farbenmischung im

[1]) Man beachte z. B. gleich die Übereinstimmung im 4. Takt und ähnliche wiederkehrende Beziehungen, vor allem aber die unten näher berührten Abweichungen, die Wagner im Einklang mit Burney vornimmt.

[2]) Ein grosser Reichtum von Kombinationen wird hierdurch ermöglicht: Soli allein, halber Chor mit Soli, halber Chor ohne Soli, ganzer Chor mit Soli, ganzer Chor ohne Soli, Doppelchor mit Soli, Doppelchor ohne Soli, Frauenchor allein, Männerchor allein. Sämtliche Soli von I und II allein und ganzer Chor allein (als Chor-Hälften wie am Schluss des Werkes) Frauenchor mit Soli usw. Und der grösste Teil dieser Kombinations-Möglichkeiten wird von Wagner auch tatsächlich herangezogen.

Digitized by Google

einzelnen. Das Stabat mater besteht im wesentlichen aus drei Teilen, einem $^4/_4$, einem $^3/_4$ und einem neuen $^4/_4$-Takt. So in der Wagnerschen Stilisierung; im Original heisst das $^4/_2$, $^3/_2$, $^4/_2$.[1]) Wagner bekundet hier äusserste Konsequenz; er wandelt alle Halben in Viertel und setzt eine Tempobezeichnung darüber.[2]) So gliedert sich das Ganze in $^4/_4$ mässig langsam, $^3/_4$ Largo ma non troppo, $^4/_4$ etwas bewegt — das in den neun Schlusstakten zu einem nochmaligen „langsam" sich zurückwendet.[3]) Die Wellenlinie der Stärkeschattierung zeichnet folgenden Weg: das „mässig langsam" hebt piano an, beschreibt einen machtvollen Bogen über f und ff zum pp zurück, schreit am Schlusse noch einmal auf, um im zartesten Duft schnell zu ersterben. Dass Wagner keinen Moment zögert, seine moderne Auffassung auf das Werk zu projizieren, zeigt die unvermittelte Aneinanderreihung schroffer Gegensätze im Ausdruck.[4]) Dem Geiste Palestrina's wird hier kühn begegnet. Der Mittelteil ist auf ein gedämpftes p abgetönt, auf dem sich nur gleichsam einzelne Silbenbetonungen etwas schärfer abheben.[5]) Die drei Schlusstakte gehen aus der verhaltenen Stimmung heraus. Ganz anders gibt sich der dritte Teil. Hier tritt der grosse Zug vor dem reichen Einzelwerk zurück, ein buntbewegtes „Auf und Nieder" der Stimmung greift Platz, bis bei der Wiederkehr des „langsam" die zwei Chöre als Solisten-Ensemble und Masse sich gegenübertreten und das „paradisi gloria" auf einem verklärten pianissimo in friedlich sphärenhafter Schönheit ausklingt.

Über rein klangliche Wirkungen greift Wagner oft in sinnvolle Textmalung hinüber. Wiederholt erscheint der Vermerk „Frauenstimmen allein"; gemeint ist jedenfalls: ohne Knabenstimmen, die im allgemeinen zur Verstärkung des Klanges hinzugezogen wurden. Wenn diese feine Unterscheidung an sich schon reizvolle Wirkung übt, so steigert sie sich zu bedeutsamer Symbolik bei der Stelle „Virgo virginum praeclara". Durch die ausschliessliche Verwendung der Frauenstimmen erhält die Stelle einen Schimmer von besonderer Keuschheit.[6])

---

[1]) Burney schreibt 𝅗𝅥, 𝅗𝅥 $^3/_2$ und 𝅗𝅥; er benutzt dabei weisse Noten, gibt also im Vergleich zu unserer heutigen Auffassung doppelte Notenwerte in den Aussenteilen.

[2]) Burney hält sich hier an das Original, das natürlich keine Tempobezeichnung aufweist.

[3]) Auffällig ist die Mischung italienischer und deutscher Zeitmassbenennungen, die Wagner in seinen eigenen Werken später vielfach anwendet.

[4]) Man vergleiche *p* (mater unigeniti) und gleich darauf *ff* im 29. Takt.

[5]) Wagner kennzeichnet das durch Sforzati ( ) auf jedem Viertel. Besonders bemerkenswert ist in ähnlicher Hinsicht eine Stelle des letzten Teiles.

Flammis me urar ruc-census

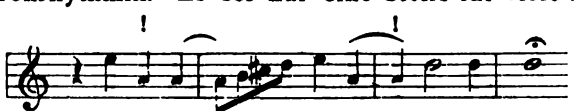
ff > > > > > > (Takt 161—163).

[6]) Auch die eigenartige Stelle: „Juxta crucem tecum stare" sei erwähnt. Hier

Digitized by Google

Den Übergang von der blossen Stilisierung zur Modernisierung, also von der Stilauffassung zur Stilneufassung, gibt die Textbehandlung. Wagner fügt dem lateinischen Urtext einen deutschen bei; nicht eine freie schlichte Verdeutschung des den meisten Zuhörern unverständlichen Lateinischen, sondern eine streng rhythmisch eingegliederte Übersetzung, die peinlich gewissenhaft den Noten untergelegt ist. Wagner hält also eine deutsche Ausführung des Werkes nach seiner Bearbeitung für möglich. Da er freilich daneben den Originaltext[1]) in fetter Schrift pietätvoll beibehält, so scheint er unzweideutig die Bevorzugung der Urschrift zu befürworten; er macht also damit die Auffassung des Historikers zu der seinigen.

Zugegeben, dass die deutsche Übersetzung, wie bei Wagners ausserordentlicher Sprachgewandtheit begreiflich, sich sehr geschickt der alten Melodielinie anschmiegt, zugegeben auch, dass es einen dichterischen Gewinn bedeutete, wenn in Zukunft bei den Aufführungen der verschiedenen Stabat mater-Kompositionen[2]) statt der so überaus mangelhaften Verdeutschungen diese Wagnerschen Verse beigegeben würden — für die gesangliche Ausführung bieten sich doch schwere Verlegenheiten. Wagner erkennt das schon in gewissem Sinne an, wenn er sehr häufig zwei Lesarten notiert, deren Auswahl er einer Fussnote gemäss dem Dirigenten überlässt. Während im Lateinischen die Betonung vor der Prosodie völlig zurücktritt, vernichtet sie in der deutschen Sprache oft geradezu die Tonrhythmik. Es sei nur eine Stelle für viele hier angeführt:



Wenn auch beim Singen diese unnatürliche Betonung des Wortes „Paradieses" etwas gemildert erscheint, so ist sie doch auch da nicht frei von Härte. Palestrina hat im lateinischen „Paradisi" dieselbe Gliederung, die aber in solchem Falle keineswegs störend auffällt.

---

werden die „Soli allein" der beiden Chöre, und zwar im I. Chor Sopran und Alt, im II. Chor Sopran und Tenor, also nur hochliegende Stimmen, herangezogen, die im p und pp ruhig dahinfliessen.

[1]) Gegen Burney zeigt der Text mehrfach grössere Genauigkeit. Eine besonders charakteristische Stelle sei hervorgehoben: Im 145. und 146. Takt des Tenors wird die schlechte Textbehandlung Burney's verbessert, mor/=tem wird herübergezogen und Passionis erhält die lange Note auf o, nicht wie bei Burney auf is. Der folgende Takt lautet: fac consortem, nicht wie bei Burney ejus sortem. In der Palestrina-Ausgabe steht hier f, nicht wie bei Burney fis.

[2]) Als blosse Hülfsübersetzung zum Verständnis des lateinischen Textes ist Wagners Arbeit entschieden wertvoll. Sie stimmt im Rhythmus genau mit dem Original, ermöglicht also dem Hörer, Ton für Ton mit dem lateinischen Text in geschmackvoll poetischen Worten dem Gang der Musik zu folgen.

Digitized by Google

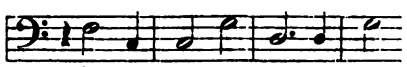
Wenn all diesen bisherigen Deutungen Wagners selbst der strenge Historiker immer mit Interesse folgen kann, so erhebt sein Gewissen leise, aber entschieden Protest gegen manche tatsächlichen Umgestaltungen. Was soll man zu den Verdoppelungen der Stimmen sagen? Palestrina kennt naturgemäss nur achtstimmigen Chor von acht realen Stimmen.[1]) Wagner kennt auch Doppelchor als einfache Verdoppelung des Quartetts. Hier überträgt der Bühnenmusiker die orchestrale Auffassung auf die chorische. Im Orchester können unbeschadet des strengen Satzes gewisse Stimmen verdoppelt werden, um durch besondere Hervorhebung die beabsichtigte Wirkung zu erzielen. Im Chor, besonders im Palestrina'schen Chor, verlangt die Satzkunst bindende Einhaltung der Stimmenverteilung. Freilich haben diese Veränderungen bei Wagner ihren tiefen inhaltreichen Grund. Wie sinnvoll ergreifend tritt durch die Verdoppelung das „contristantem" als schmerzlicher Aufschrei aus der Gesamtstimmung heraus! Wie eindrucksreich ist die durch alle Stimmen geführte Verdoppelung bei der Stelle, die gleichsam das Leitmotiv des Glaubens kundgibt: „in amando Christum Deum, ut sibi complaceam".[2])

Ein Moment ist besonders auffällig und erklärt uns wohl den Beweggrund dieser Wagnerschen Verdoppelungen. Sopran und Bass, die Aussenstimmen, werden nur mit äusserster Vorsicht, im zarten p verdoppelt. Der unbefangene Hörer wird die Veränderung selbst bei genauester Kenntnis des Originals kaum bemerken. Die Mittelstimmen dagegen werden mit sichtlichem Eifer durch Verdoppelungen aus dem grossen Tongewebe herausgegriffen und dem Ohr des andächtigen Hörers, wo der Sinn darauf hinweist, liebevoll nahe gebracht.[3]) Hierin erkennt man die Wagnersche Motivierung. In unserer modernen Zeit harmonischen Tonempfindens haben Oberstimme und Bass ein natürliches Übergewicht über die Mittelstimmen bekommen, unser Ohr hat sich daran gewöhnt, diese beiden Eckpfeiler als die tragenden Säulen des Tongebäudes zu empfinden. Im Orchester kann der Dichter leicht durch Verdoppelung die Betonung einer solchen Mittelstimme erreichen. Wagner überträgt diesen Vorgang

---

[1]) Dass dabei die Bassstimmen in erster Linie zuweilen nur Oktavenverdopplungen bringen, ist leicht begreiflich. Die abweichende Rhythmisierung trennt die Stimmen aber doch wesentlich. Man vergleiche z. B.:

I. Chor



und

II. Chor



[2]) Takt 87—93.

[3]) Siehe Takt 13, wo Alt und Tenor des 2. Chores kurzerhand auf den 1. Chor mitübertragen werden. Ab Takt 106 folgt Verdopplung von Tenor und Bass, anschliessend von Sopran und Alt.

Digitized by Google

auf den Chor und zwar auf den Chor einer Zeit, die bei ihrem polyphonen Hören solcher Hilfsmittel keineswegs bedurfte. Das Verschulden bei diesen Palestrina-Veränderungen liegt also eigentlich mehr an dem mangelhaften Hören unserer Zeit als etwa an einer irrigen Auffassung Wagners. Wagner beweist in vielen Punkten, mit welch ausserordentlich feinem Verständnis er in den Geist Palestrina's eingedrungen, er glaubt aber diesem Geist besser zu dienen, wenn er die tatsächlich gewollte Wirkung künstlich durchsetzt, selbst auf die Gefahr hin, dem Tenor der Tongesetze Palestrina'scher Kunst zu widersprechen. Eine Auffassung, der freilich der Historiker unter keinen Umständen folgen kann. Bei einer Dichtung Palestrina'scher Grösse will der Historiker mit äusserster Sorgfalt den Urtext des Dichters gewahrt wissen; möge dann die Gemeinde, die noch für das volle Verständnis reif bleibt, zu einer äussersten Minderheit zusammenschrumpfen, mit dieser Minderheit ist dem Genius besser gedient, als mit einer künstlich erzeugten Popularisierung.

Im gleichen Sinne ratlos steht der Forscher manchen Notenabweichungen vom Original gegenüber. Bald ist hier ein Vorhalt früher aufgelöst,[1]) bald ist aus einer halben Note im Terzsprung ein Viertelpaar mit Durchgangsnote gebildet oder umgekehrt,[2]) schliesslich kommen sogar direkte melodische Veränderungen vor.[3])

[1]) Der Tenor singt im 4. Takt nach der Palestrina-Ausgabe:



Bei Burney lautet die Stelle:



was dem Wagnerschen:



entspricht.

[2]) Der Alt singt im 167. und 168. Takt nach der Palestrina-Ausgabe:



Nach Burney lautet die Stelle:



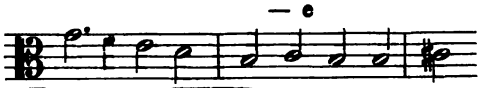
die dem Wagnerschen:



entspricht. Der Tenor hat an derselben Stelle in der Palestrina-Ausgabe:



Bei Burney steht:



übereinstimmend mit Wagners:



[3]) Man beachte bei der letzten Stelle (No. 13) ausser der Zusammenziehung der zwei Viertel im 1. Takt, die Veränderung des Tonschritts im 2. Viertel des 2. Taktes.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



RICHARD WAGNER
NACH MAX KLINGERS MARMORBÜSTE

IV. 10

Digitized by Google

Digitized by Google



RICHARD WAGNER

IV. 10

Digitized by Google

Digitized by Google



TANNHÄUSER IM VENUSBERG
NACH DEM GEMÄLDE VON E. KAEMPFFER

Digitized by Google

Digitized by Google

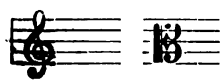
Solche Abweichungen vom Original dürften vielleicht weniger als absichtliche Neuerung, denn als mangelhafte Kenntnis des Originals gedeutet werden. Hier handeln wir wohl ganz im Sinne Wagners, wenn wir den Urtext wieder herstellen. Die einfache Wertumprägung — von der bereits oben gesprochen — kann nicht in diesem Sinne ins Gewicht fallen; ebensowenig die neue Schlüsselnotierung, die eine von der Palestrinazeit abweichende Schreibart bewirkt.[1]) Hier spricht sich das ausnehmend praktische Empfinden des Musikers Wagner[2]) aus, der hier nur die hemmenden Schlagbäume antiken Gebrauchs zielbewusst fällt. Auch die freigebig eingestreuten Phrasierungszeichen, wie die Bindebögen, die ⌒ < > ∧ ∨ und dergleichen können kaum dem Sinn des Dichters widersprechen. Streiten liesse sich freilich über die durch das Wegfallen des alten Tempo notwendig gewordenen Zeitmassangaben, die Wagner mit all den feinsinnigen Abstufungen[3]) nach reifster Abwägung der Sachlage geschaffen.

Ziehen wir den Schluss aus diesen Erörterungen: wenn die Wagnersche Ausgabe des „Stabat mater" einzelne Irrtümer und unzulässige Umgestaltungen aufweist, so ist ihr doch auch viel Verdienstliches nachzurühmen. Die Anregung, das Meisterwerk alten Stils, unserem Empfinden wieder zu nähern, ist gewiss freudig zu begrüssen und die Bearbeitung, soweit sie nicht den Urtext tatsächlich angreift, wohl auch mit grossem Gewinn für unsere Kenntnis Palestrina's durchzuführen.

Ähnlich verhält es sich mit der Bearbeitung eines anderen Meisterwerkes: Glucks „Iphigenie in Aulis". Die Aussenstehenden wissen, dass Wagner die Glucksche Ouvertüre mit einem neuen Schluss versehen und das Interesse seiner Zeitgenossen neu auf diese erhabene Schöpfung hingewiesen hat.

Aber das ist das geringste Verdienst, das der Genius bei Gluck für sich in Anspruch nimmt. Hat er doch nicht nur die Ouvertüre mit einem Schluss versehen, sondern die ganze Ouvertüre aus einem grausigen

---

[1]) Aus Halben sind Viertel gewertet; also 4/4 statt 4/2, 3/4 statt 3/2 usw. — In der Palestrina-Ausgabe stehen:  und ; Burney hat zweimal:  und  , wie man Streichquartett zu notieren pflegt. Wagner nimmt wieder dreimal Violinschlüssel und einmal Bassschlüssel. Es ist dies im Grunde eine rein äusserliche Unterscheidung, die nur von dem Gesichtspunkte des Gebrauchsvorteils geleitet wird.

[2]) Auch die Numerierung der Takte in der gedruckten Partitur weist auf den praktischen Sinn des geborenen Dirigenten hin.

[3]) Wie ritard., rit. molto. — Von besonders wirkungsvoller Auffassung zeugt die Angabe: „Allmälig ritardieren" bei dem Einlenken in den Schluss.

Digitized by Google

Missverständnis für unsere Zeit gerettet, direkt neugeschaffen. Weit mehr noch, er hat die ganze Oper einer durchgreifenden Umarbeitung unterzogen, um das unsterbliche Werk, für dessen Schöpfer er eine grenzenlose Verehrung besass, der modernen Bühne zu erhalten, den zeitgenössischen Zuhörern, die bereits das Verständnis verloren, zurückzugeben.

Als Wagner als Kapellmeister in Dresden für die dortige Hofbühne Glucks „Iphigenie in Aulis" vorbereitete, wollte er seiner tiefen Wertschätzung für dieses sein ideales Vorbild besonderen Ausdruck verleihen. Er glaubte dies am besten dadurch zu erreichen, dass er alle seine Kräfte einsetzte, um dem Werk bei der damaligen für Gluck indifferenten Zuhörerschaft einen echten nachhaltigen Erfolg zu erringen. Das Musikmaterial war aus Berlin beschafft worden. Da aber hier Spontini's Regiment eigenmächtige „Verbesserungen" eingefügt hatte, besorgte sich Wagner, um die unverfälschte Urquelle kennen zu lernen, die Pariser Originalpartitur. An der Hand dieser Originalpartitur vertiefte er sich in die Absichten des Meisters und machte die Erfahrung, dass vieles, was der Schöpfer hier gewollt, durch veränderte musik- wie bühnentechnische Verhältnisse nicht zu seinem vollen Rechte kam. Die ganze veränderte Auffassung der Oper an sich, als reinen edlen Kunstwerkes, liess ihn vor allem das Tanzelement, das bei Gluck einen breiten Boden hatte, völlig zurückdrängen. Wenn im ersten Akt bei deutschen Aufführungen schon vor Wagner manches von den Ballets und Tanzchören weggelassen wurde, so schafft Wagner weiteren Fortschritt durch reichliche Verlängerungen des wohltätigen Striches.[1]) In dasselbe Kapitel gehört auch die Weglassung der zahlreichen Wiederholungen, die zu Glucks Zeit die Arien übermässig in die Länge zogen.[2])

Wenn es sich bis jetzt nur um Kürzungen handelte, so scheute sich Wagner andererseits auch nicht, Ergänzungen anzubringen, wo er sie für nötig hielt. Von einschneidender Bedeutung ist es, dass Wagner Übergänge zwischen den geschlossenen Tonstücken schuf und vor allem die Vor- und Nachspiele erweiterte, um den Auf- und Abtretenden Zeit zu lassen. Bei Gluck traten die Personen gewissermassen ohne Musikbegleitung auf oder mussten ihren Gesang schon in der Kulisse beginnen. Das ist szenisch ungeschickt und schmälert den Eindruck, abgesehen davon,

[1]) No. 7, 8, 9 der alten Ausgaben sind wesentlich verkürzt, No. 11 und 12 ebenfalls eliminiert. Die Nummern der Wagnerschen Bearbeitung sind nach dem von Bülow besorgten Klavierauszug angeführt.

[2]) So löst Wagner z. B. die so benannte „Air gracieux" der Klytaemnestra (No. 6), die aus zwei Teilen besteht, deren jeder früher da capo gesungen wurde, in ein kurzes durchgesungenes Lied auf. — Auch in dem folgenden Lied der Iphigenie ist das D. C. des 2. Teils gestrichen, usf. Das D. C. der Arien bleibt bei Wagner zumeist weg.

Digitized by Google

dass es auch den sicheren Einsatz und musikalischen Zusammenhalt wesentlich erschwert.[1]) Wagner nimmt im allgemeinen aus der Originalmusik ein kleines, meist möglich wenig prägnantes Motiv und baut daraus eine Taktgruppe von 2, 4, auch 8 und 16 Gliedern auf.[2]) Oft auch sind es nur rein akkordmässige Orchesterklänge, die lediglich eine Ausbreitung des verklungenen oder anhebenden Akkords darstellen; ohne jegliche eigene Zutat.[3])

Nicht streng in diese Kategorie gehört die Verbindung, die Wagner als Übergang von No. 4 zu No. 5, von a-moll zu C-dur durch einfaches Fortschreiten des Basses über H bewirkt,[4]) oder die Tremolofortführung in der 7. Szene,[5]) wo früher nur Pausen standen. In allen diesen Ergänzungen erkennen wir den geborenen Bühnenpraktiker, den überlegenen Regisseur.

---

[1]) Selbst der Chor musste in No. 4, wo das Volk die Bühne durcheilt, direkt zugleich mit der Musik auftreten. Wagner schiebt 3 Takte ein, um dem Chor Zeit zum Auftreten und zum Rapport mit dem Dirigenten zu lassen. Die 3 Takte sagen nichts Neues, breiten sich nur auf dem C-dur Akkord aus.

[2]) So z. B. vor No. 3 (3. Szene), da „die Griechen abgehen" macht er aus 3 Takten 16. Wenn also auch strenge Anlehnung an die zugrunde liegende Musik nachweisbar, so ist doch in der Verwertung der Gluckschen Motive, namentlich im Begleitorchester, Wagners Geist herauszufühlen.

[3]) So z. B. Schluss der 2. Szene, wo 8 Takte den Übergang zu No. 2 bilden. Oder der Anschluss an den kurzen Chorruf in No. 4, der mit ein paar figurierten Takten zu dem Rezitativ des Agamemnon überleitet.

[4]) Nach Gluck lautet der betreffende Takt:  Wagner zieht diesen in den nachfolgenden 3/4 Takt hinein und schreibt:  Und nun setzt der Chor mit C-dur ein. Dieser Einsatz wird durch die lediglich von praktischen Gesichtspunkten geleitete Veränderung wesentlich erleichtert. Zugleich aber schafft Wagner auch eine bessere Vermittelung in den Zeitmassen, indem er schon den Übergangstakt zum Andante gracioso hinüberzieht.

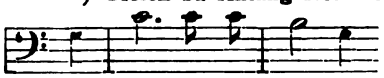
[5]) No. 9, 2. Takt bei Wagner. Das Dis, das später einmal in dieser No. und zwar im 6. Takt, Seite 40 des Klavierauszuga nach Bülow, erscheint, ist wohl nur als Druckfehler aufzufassen. Nach dem vorher kurz berührten H-dur herrscht hier jetzt h-moll, so kann der Durchgangsakkord nicht wohl auf dur zurückgreifen. Oder sollen wir dies als von Wagner beabsichtigt und gleichsam als eine Vorahnung seines in der späteren Zeit so sehr beliebten raschen Wechsels zwischen Dur und Moll auffassen?

Digitized by Google

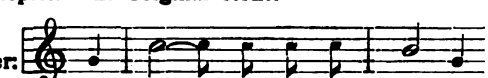
Die Übersetzung, die Wagner seiner Bearbeitung unterlegt, scheint die zahlreichen früheren Ausgaben[1]) abwechselnd zu benutzen, ohne einer von ihnen streng zu folgen. Der Rhythmus des Gesanges muss dementsprechend oft ein wenig modifiziert werden.[2]) Alle wesentlichen Eigentümlichkeiten der Gluckschen Melodik sind aber verständnisvoll gewahrt;

[1]) Es kommen wesentlich folgende Ausgaben in Betracht: 1. Iphigénie en Aulide — Opéra en 3 Actes de Mr. le chevalier Gluck — arrangé pour le Pianoforte par Mr. Grosheim — A Bonn chez N. Simrock. — 2. Iphigenie in Aulis — Tragödie in drei Aufzügen — in Musik gesetzt von dem Ritter Gluck — frei übersetzt und in einen Auszug zum Singen bei dem Pianoforte gebracht von J. D. Sander. Berlin, in Sanders Buchhandlung. — 3. Die Textausgabe in Brisslers Klavierauszug, Leipzig, C. F. Peters, die wohl ziemlich sicher auf ältere Zeit als dieser selbst zurückgeht. — Auch in den gedruckten Textbüchern finden sich wesentlich diese Übersetzungen. J. D. Sander liess zur Aufführung der Oper in Berlin, die 1808 „zum Geburtsfeste Ihrer Majestät der Königin" geplant war, tatsächlich aber erst am 23. Dez. 1809 am „Tag der Vermählungsfeier des Königlichen Ehepaares" vor sich ging, sein Buch mit französischem und deutschem Text erscheinen. Alle drei Akte sind in gleicher Gewissenhaftigkeit übersetzt. Eine von den obigen Klavierauszügen abweichende Übersetzung zeigt das in Wien 1808 gedruckte Textbuch: Iphigenia in Aulis. Eine grosse Oper in drey Aufzügen. Die Musik ist vom Ritter Gluck. Für die k. k. Hoftheater. Wien, 1808. Im Verlag bey Johann Baptist Wallishausen. — Wie vorsichtig man an die Gluckschе Partitur herantrat, beweist das Vorwort, das Sander dem von ihm eingerichteten Klavierauszug voransetzt. Es heisst da u. a.: „Man hat den gegenwärtigen Klavierauszug lieber zu vollstimmig als zu leer machen wollen; denn für Anfänger gehören Glucks Opern nicht, sondern nur für geübtere Klavierspieler, insbesondere für Sänger und Sängerinnen, denen die Natur ausser einem feinen Gehör auch ein fühlendes Herz gegeben hat. — Der Unterzeichnete weiss sehr wohl, dass es bei manchen Stellen dieses Klavierauszuges nur einem Clementi oder Wölfl möglich ist, auch die unter den grösseren Noten stehenden kleinen mitzuspielen: aber man kann die letzteren auch weglassen, und mancher Musikliebhaber, der sich der Gluckschen Meisterwerke erfreuen will, hat vielleicht einen musikalischen Freund, der sein Spiel mit der Violine begleitet: ja, allenfalls lassen sich manche schwierigen Stellen mit drei Händen auf dem Fortepiano spielen. J. D. Sander." — Man scheute sich also, die reiche Detailarbeit der Partitur auf dem Klavier zu kürzen und schuf so freilich einen oft recht unklaviermässigen Satz.

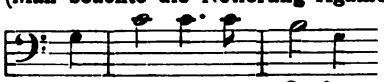
[2]) Gleich zu Anfang No. 1 ein Beispiel. Im Original steht:



bei Sander:



(Man beachte die Notierung Agamemnons im Violinschlüssel), bei Wagner:



Andere, wie der Übersetzer, der in Brisslers Bearbeitung des Klavierauszuges berücksichtigt ist, haben den gleichen Text unter die Originalnoten gesetzt:



Wagner hielt dies wohl für zu schlecht

Digitized by Google

so auch die altertümlichen Vorschläge im Gesang wie im Orchester,[1]) die der Bearbeiter mit respektvoller Andacht und echter Hingabe an den alten Stil aufrecht hält. Wesentliche Umgestaltungen zeigen die neunte Szene und der Schluss des Ganzen. In beiden Fällen hat Wagner starke Kürzungen im Auge, die die Bühnenwirkung sinngemäss verstärken sollen. Nach dem Vorangehenden in der IX. Szene in g-moll wendet sich Gluck[2]) nach F-dur. Wagner gibt hier einen Trugschluss in Es-dur und bleibt nun durchgängig einen Ton tiefer. Doch nicht nur Tonübertragung, auch kleine Inhaltsveränderungen in Melodie und Begleitung zeigen sich am Schlusse dieser Szene, veranlasst durch die Tendenz, über das Moderato der Iphigenie[3]) und die Szene des Achille[4]) hinüberzuspringen und sogleich zu dem Rezitativ mit darauffolgendem Duett[5]) zu leiten, mit dessen Andante der Akt schliesst.

Der Schluss der Oper, der nach der Lösung des Konflikts dem Brauch der Zeit gehorchend mit längeren Friedenschören und obligatem Ballet ausgestattet war, wird von Wagner seiner lyrisch konventionellen Stimmung entkleidet. Bei ihm tritt Agamemnon, der König, an Stelle des Priesters vor: „Haltet ein." Der Chor antwortet mit einem auf vermindertem Septakkord erschauernden „Weh" — Donner und Einschlag mit kurzem Orchesterzwischenspiel unter pietätvoller Anlehnung an die Glucksche Musik. Artemis verkündet in ihrer versöhnend ausklingenden Ansprache die Entführung der Iphigenie nach fernem Land, wo Atreus' Sohn „die Reine" erziehen soll.

„Nun seid versöhnt usw."

Nunmehr setzt Kalchas sofort nach dem Original ein: „Betet dankbar usw." Chor und Quartett bleiben, die Schlusstakte lösen sich aus Halben in breite Ganztakte auf. Kurz und dramatisch klingt der Schluss aus:

Kalchas: „nach Troja!"
Soli: „nach Troja!"
Chor: „nach Troja!"

---

deklamiert; die kurze Silbe „schreck-" wird bei ihm von 3/4 auf 2/4 Wert verkürzt, was sich in dem Andante-Zeitmass noch immer etwas schwer und ungeschickt deklamiert ausnimmt.

[1]) Wo wirklich einmal ein einzelner fehlt, dürfte nur ein Versehen oder die Quelle eines falschen Gewährsmannes die Schuld tragen.

[2]) Bei Wagner No. 11, I. Akt.

[3]) Im Original: A-dur.

[4]) Mit dem Andante in a-moll.

[5]) Wagner hat vorher nach D abgeschlossen und geht von dem einfach ausgehaltenen D gleich nach der Einleitung zum Duett über. Auch hier steht alles einen Ton tiefer, das Andante in C-dur statt in D-dur.

Digitized by Google

Wem fällt nicht unwillkürlich hier der Schluss des II. Aktes im „Tannhäuser" ein: „nach Rom, nach Rom!" Selbst die Begleitfigurierung deutet darauf hin und lässt uns ahnen, mit welchem Gewinn für sein eigenes Schaffen sich Wagner mit solcher Liebe und Sorgfalt in die Werke der klassischen Vorbilder versenkte. [1])

Die ganze Wagnersche Einrichtung kürzt die Glucksche Gestaltung wesentlich ab. Der Schluss wird eindrucksvoller, statt der Epik herrscht die Dramatik.

Auch in der Orchestrierung bringt Wagner manche kleinen Neuerungen an; doch sind diese nicht von einschneidender Bedeutung für das Gesamtresultat. [2]).

Die wesentlichste Neugestaltung kommt in der Ouvertüre zum Ausdruck. Als Kind und Jüngling hatte Wagner in Konzerten unter Leitung verschiedener Dirigenten die Ouvertüre mehrfach gehört, auch frühzeitig den sogenannten Mozartschen Schluss kennen gelernt, den man bei Konzertaufführungen benutzte, da ja in der Urgestalt das Werk gar keinen Abschluss hat, sondern direkt zur ersten Szene überleitet. Bei allen diesen Gelegenheiten zog das Werk eindruckslos an Wagners Ohr vorüber. Als er dann selbst die Neueinstudierung in Dresden übernahm, erzeugte die Vertiefung in die Oper eine immer wachsende Hinneigung gerade zu dieser als vollendetstes Instrumentalstück Glucks erkannten Ouvertüre. Hier sehen wir, dass die Liebe nicht immer blind macht, dass sie vielmehr erleuchtet, Aufklärung schafft. Wagners Sehnen, den Gluckschen Gedanken den innerlichsten Ausdruck zu geben, öffnete ihm die Augen über einen durch lange gedankenlose Tradition geheiligten Missgriff. Da man zu Glucks Zeit die Ouvertüren durchgehend aus einer breiten Einleitung und einem bewegten Hauptsatz aufzubauen pflegte, hatten alle Gluck-Interpreten auch bei dieser Ouvertüre die ersten 19 Takte langsam, das folgende in doppelter Geschwindigkeit ausgeführt. In Wirklichkeit hat Gluck aber gar nicht zweierlei Zeitmass benutzt. Er hat vielmehr das Allegro dem Andante nur insofern gegenübergestellt, als er jenes in doppelt so stark bewegten Noten schrieb. So brauchte die Tempobezeichnung nicht verändert zu werden. Das Andante bleibt in der ganzen Ouvertüre und beherrscht auch die anschliessende erste Szene. Dafür, dass tatsächlich der Allegroteil so

[1]) Der obige Septakkord, der Wehruf des Chores, weist auf die analogen Rufe der Walküren gegen Schluss des 3. Aktes der „Walküre" hin.

[2]) Eine Veränderung der Instrumentation war schon vor Wagner an Glucks „Iphigenie" vorgenommen worden. In der „Allgemeinen Musikzeitung" Jahrg. 1821 Seite 210 heisst es bei der Besprechung einer Aufführung von Glucks „Iphigenie" in Stuttgart: „Die neue Instrumentierung von Winter (Peter von Winter vermutlich) zeigt von der vollkommenen Vertrautheit mit diesem Meisterwerke; sie ist sinnig, prunklos und doch von grossem Effekt."

Digitized by Google

zu fassen ist und nicht durch Hinzufügung einer Allegrobezeichnung zu der schon doppelt bewegten Notation das vierfache Zeitmass beabsichtigt ist, dafür findet Wagner den Beleg in der Szene der Griechen mit Kalchas, wo dieselben Figuren, die in der Ouvertüre in Sechszehnteln bestehen, in Achteln erscheinen, da die Bezeichnung Allegro an der Spitze prangt. Auch ist in dem „alten Pariser Druck der Partitur keine Spur von Tempowechsel angezeigt". Erst in deutsche Ausgaben ging die „freche Bezeichnung allegro" über.

Diese also gerade um einmal zu schnelle Ausführungsweise erklärt Wagner als die Ursache der Wirkungslosigkeit bei früheren Aufführungen der Ouvertüre. Er stellte kühn die Urgestalt wieder her und räumte so mit der gedankenlosen Entstellungsweise eines Meisterwerkes auf, der selbst ein Genie wie Mozart verfallen war.

Als Wagner daher während seines Aufenthalts in Zürich 1853 auf Drängen seiner Freunde die Ouvertüre im Konzert aufführen wollte, sah er sich gezwungen, unter logischer Weiterführung dieser seiner Auffassungsberichtigung auch den Mozartschen Schluss zu beseitigen und einen neuen an seine Stelle zu setzen. Mit höchster Vorsicht ging der Meister zu Werke; er zerlegte die Einzelteile der Ouvertüre, baute sich das Formgerüst auf und kam so zu der Gliederung in vier Hauptmotive.

„Sollte eines der Motive schliesslich zum Vorrang in dem Sinne gelangen, dass es die anderen verdränge, oder gar wie im Triumphe überwände? Das war sehr leicht für alle die Jubelouvertürenschreiber unserer Tage; allein ich hatte gefühlt, dass ich damit meinem Freunde eben keinen Begriff von Gluckscher Musik beigebracht hätte, worauf es mir bei dem ganzen Unternehmen doch einzig ankam.

Sonach dünkte es mich als der beste Einfall, der mir plötzlich kam und aus der Not half, dass ich beschloss, eine Befriedigung im heute gewohnten Ouvertürensinne gar nicht eintreten zu lassen; sondern durch endliche Wiederaufnahme des allerersten Motives eben nur den Lauf der wechselnden Motivbewegung in der Weise zu schliessen, dass wir endlich einen Waffenstillstand, wenn auch keinen vollen Frieden, erlangen. Welches erhabene Kunstwerk gäbe übrigens auch einen vollen, behaglichen Frieden? Ist es nicht eine der edelsten Wirkungen der Kunst überhaupt, in einem höchsten Sinne nur anzuregen?

Gar sehr begünstigte mich für mein Vorhaben auch der Umstand, dass die Ouvertüre mit der ersten Szene der Oper wirklich wieder in jenes früheste Motiv zurückleitet; gewiss tat ich somit auch dem rein musikalischen Gefüge die mindeste Willkür an, indem ich den ursprünglichen Gedanken, ganz wie der Meister selbst, aufnahm, und nur zum einfachen Schlusse in der Tonika führte." [1])

Dieser, man möchte sagen, kunsthistorischen Arbeit gliedert sich noch eine aktiv künstlerische an in der genauen Bezeichnung der Phrasierung. Die zahlreichen Crescendi und Decrescendi über einzelnen

[1]) Siehe Wagners Gesammelte Schriften V, 119/120. Bei Hinweisen auf die Ges. Schriften Wagners wird stets die 3. Auflage, Leipzig 1898 zugrunde gelegt.

Digitized by Google

Takten wie ganzen Perioden, die genauen Angaben der Bindungen, Staccati, des Bogenstrichs beim Quartett, sowie auch der Tempo-Übergangsformen —[1]) alles dies lehrt uns, wie eine geniale Schöpfung durch kongeniales Nachschaffen erst zu ihrer vollen Würdigung gelangt.

Aber neben der Freude, einem Tonheros wie Gluck zu seinem Recht verholfen zu haben, trug Wagner dies eingehende Studium auch unzweifelhafte Anregung für sein eigenes Schaffen ein.[2]) Wem drängt sich nicht bei der Betrachtung dieser zyklischen Form, deren Schluss wieder in den Anfang zurückleitet, die Gestaltung des Tannhäuser-Vorspiels in die Erinnerung? Auch die Umprägung der Notenwerte, die demselben Thema in verschiedenen Zeitmassen Heimatrecht gewährt, fand durch Gluck die erste Anregung.[3]) — —

Ein trübes Blatt in der Lebensgeschichte Wagners bildet der Pariser Aufenthalt, der ihm neben zahllosen anderen Demütigungen den musikalischen Frondienst auferlegte, für den Verlag Maurice Schlesinger in Paris die beliebtesten Repertoirestücke der Zeit in zahllosen Arrangements zu bearbeiten. Schon bei seiner Abreise von Boulogne, wo er von England aus zuerst französischen Boden betreten hatte, gab ihm Meyerbeer unter zahlreichen Empfehlungen eine solche an Maurice Schlesinger mit, den mächtigen Verleger von Musikwerken und Schriften, in dessen Abonnementskonzert auch die Kolumbus-Ouvertüre ihr Auferstehen feierte. Nahrungssorgen waren in Paris des Meisters ständige Begleiter. So sah er sich gezwungen, oft den Sturm des Genius zurückzudrängen und im seichten Fahrwasser der Salonbearbeitung das Lebensschifflein treiben zu lassen.

In die Ausführung des „Rienzi", in die Entwürfe des „Fliegenden Holländer" drängen sich Klavierauszüge Donizetti'scher und Herold'scher Opern, in die zahlreichen Schriften kritischen und musiksozialen Inhalts für französische und deutsche Blätter, worin er seinen Unmut über diese

[1]) Freilich vergisst Wagner nicht, besonders darauf hinzuweisen, dass alle diese Ausführungsangaben „nie grell, sondern immer nur mit grösster Feinheit" verwirklicht werden müssen. Dies sei gerade bei „nachträglichen Nuancierungen die wichtige Hauptsache."

[2]) Man vergegenwärtige sich nur die strenge Rezitativbehandlung Glucks, die der junge Wagner sich gewiss zum Vorbild nahm. Schon der alte Herausgeber J. D. Sander schreibt in der obzitierten Vorrede: „In betreff der Rezitative erinnert man, dass sie grösstenteils — fast möchte man sagen, mehr gesprochen als gesungen werden müssen. Wer das, einer Gluckschen Oper zum Grunde liegende Gedicht gut hat vorlesen hören, dem wird es leicht werden, die Rezitative zu singen, vorausgesetzt, dass er Stimme und die nötigen musikalischen Kenntnisse hat." Also ganz das spätere Wagner-Prinzip des Sprechgesanges.

[3]) Die Wagnersche Rehabilitation der Gluckschen Muse hat Hans von Bülow in dem oben benutzten mustergültigen Klavier-Auszug festgelegt, der wohl eine besondere rühmende Erwähnung verdient.

Digitized by Google

Erniedrigung ausströmte, drängen sich noch schlimmere Arbeiten, wie Streich- und Flötenquartette nach „beliebtesten Opernmelodieen", wie vierhändige Umschreibungen Herz'scher Phantasieen.[1]) Anfangs hatte Wagner die Hoffnung genährt, in einem Pariser Theater zu Worte zu kommen. Wenn es auch nicht die Grand-Opera war, das Renaissance-Theater hätte seinem bereits stark zurückgedrängten Ehrgeiz auch genügt. Das Jugendwerk „Das Liebesverbot" wurde hervorgeholt und in aller Eile von Wagner eine schnelle Prosaübersetzung ins Französische[2]) in Angriff genommen, die wohl nur dem Bearbeiter Dumerson den Weg zur endgültigen Französierung ebnen sollte. Die Illusion wurde grausam zerstört; nach wechselvollen Kämpfen scheiterte der Plan an dem Bankerott des Direktors.

Endlich war Wagner über die Aussichtslosigkeit seiner Pariser Wünsche aufgeklärt; sein Blick schweifte wieder nach Deutschland zurück, das er von der damaligen Hochwarte der Kunst mit seinem Rienzi zu erobern unternahm. Bis dahin mussten zur Bestreitung der primitivsten Bedürfnisse weiter Bearbeitungen geschmiedet werden. Wenn auch der Verkauf des Holländerstoffes, dessen Entwurf er dem Direktor der Grossen Oper eingereicht hatte, ihm das glänzende Honorar von 500 Frc. eintrug, so konnte diese unvorhergesehene Einnahme ihn des musikalischen Frondienstes vorübergehend entheben, doch nicht dauernd davon befreien. Er gab den „Holländer" für französische Ausarbeitung preis und ging um so eifriger an eigene Durchführung in deutschem Geist und Ton.[3]) So ward er gleichsam zum Neubearbeiter seiner eigenen Phantasiegestalt. Daneben musste er die Tretmühle fremder Phantasiedürftigkeit weitertreten.

Werfen wir einen raschen Blick auf diese Bearbeitungen der Pariser Zeit. Also zunächst die Klavierauszüge. „Die Favoritin" von Donizetti lehrt uns deutlich, wie Wagner vorging. Er traf ein sorgfältiges Klavierarrangement, dem nichts Wesentliches der Partitur fehlte. Der Satz ist durchaus klavieristisch und dabei bequem spielbar. Einmal hatte man ja keine Veranlassung, die italienische Pastellbegleitung in schwere Griffe zu fassen, dann war ja Wagner selbst kein virtuoser Spieler und hatte so allen Grund, übertriebene Ansprüche zurückzudrängen. Kritische Behandlung liess er dem Werke nicht zuteil werden. Kann es doch nicht als kritische Behandlung gelten, wenn einmal aus einem dreitaktigen Rezitativ

---

[1]) In dem Wagner-Museum in Eisenach sah ich die unten genauer angegebene Ausgabe der Herzschen Bearbeitung.

[2]) Das Manuskript von Wagners eigner Hand, mit fremden Korrekturen versehen, ist nach Glasenapp im Privatbesitz verschwunden.

[3]) Pierre Dietsch komponierte die mit dem Namen Paul Foucher's gezeichnete französische Bearbeitung des Wagnerschen Textentwurfs.

Digitized by Google

nur zwei Takte werden oder ein da capo einmal gekürzt erscheint.[1]) In bezug auf die Textbehandlung war Wagner auf die Übersetzung seines Gewährsmannes A. Wagner angewiesen.[2]) Diese hatte böse Schwächen und zwang den Musikbearbeiter zu ärgerlicher Gleichgültigkeit. Nur eine Stelle sei zitiert. Balthasar singt im zweiten Finale:



Das klingt doch bei der langen Note wie des „Heilgen Vaters Buhle". Ähnliche Falschdehnungen oder Falschbetonungen kommen dutzendfach vor.[3])

Der Klavierauszug bedeutete für Wagner noch nicht den Gipfel des Pariser Handwerkertums.[4]) Er selbst konnte es nicht in diesem Sinne auffassen; wie hätte er sonst diese Bearbeitung seinem damaligen „Gönner" Meyerbeer mit gewisser Feierlichkeit gewidmet![5]) Das Mass der Leiden

[1]) Man vergleiche zur Kürzung des Rezitativs am Schlusse der 1. Szene des I. Aktes die ursprüngliche Fassung:



mit der Wagnerschen:



[2]) Man denkt da an Wagners ältesten Bruder, Albert Wagner, der sich der Bühne zugewandt hatte und in den 30er Jahren Regisseur und Sänger in Würzburg war. Wagners Onkel, Adolf Wagner, der eine reiche literarische Tätigkeit entfaltet und auch einen „König Ödipus" übersetzt hat, kommt nicht in Betracht. (Vergl. Adolf Wagner, ein Lebensbild: Bayreuther Blätter 1885. VII/VIII.)

[3]) z. B. im Duett No. 5:



Sogar Akzente stehen im Klavier-Auszug; Wagner musste eben infolge der gegebenen Übersetzung die Betonung durchlassen, die ihm innerlich sehr widerstreben mochte.

[4]) Eine Neu-Ausgabe desselben hat Kleinigkeiten der Wagnerschen Bearbeitung umgeschrieben, freilich ohne irgendwelche einschneidende Veränderung zu machen.

[5]) Auf dem Titelblatt steht: Die Favoritin. Ridotta con Accompto di Pianoforte da Richard Wagner. Herrn Dr. G. Meyerbeer, K. Pr. General-Musikdirektor, Mitglied

Digitized by Google

füllten erst die zahllosen plumpen Arrangements in verschiedenster Färbung. Da gab es „Lieblingsmusik aus der Favoritin pour piano seul", da gab es Klavierauszug ohne Text, Klavierauszug zu vier Händen, da gab es Arrangements von Einzelteilen für zwei und vier Hände, für Violinquartett, für Flötenquartett, für Violine mit Klavier, für Militärmusik. Die ganze Oper wurde in „vier Livraisons" abgemessen; die erste Livraison enthielt die Ouvertüre, die zweite den ungefähren Inhalt des ersten Aktes, die dritte den zweiten und die vierte den dritten samt vierten Akt.

Allzu schwer hat sich Wagner diese Arbeit nicht gemacht. Hatte er doch auch nur den Auftrag, dem oft recht zweifelhaften Geschmack des dilettierenden Publikums zu dienen. So reiht er im Quartett Melodie an Melodie. Mit sicherem Blick werden die geeignetesten Episoden aus jeder Nummer ausgewählt. Die Rezitative bleiben ganz weg oder auf das äusserste Mass beschränkt; auch die Einleitung zu den geschlossenen Nummern und die Schlusswiederholungen werden unter Umständen beseitigt. Einzig die dankbare melodische Linie, eine gewisse Abwechslung in den Zeitmassen und dem Toncharakter entscheiden. Dabei werden nicht nur die ganzen Stücke je nach Erfordernis in andere Tonarten transponiert, es werden auch einzelne Episoden bei Überspringung eines Zwischenteils in die gerade verlangte Tonart umgeschrieben.[1]) Wo die thematische Melodie im Orchester liegt und die Singstimme mehr dagegen, wenn auch rein melodisch, kontrapunktiert, ist in dem Arrangement die Singstimme entweder ganz ignoriert oder geschickt in die Begleitmelodie verwoben.

Die Flötenbearbeitungen weichen kaum von den Streichquartetten ab. Die Begleitstimmen bleiben fast durchgängig, die führende Flötenstimme folgt ziemlich wortgetreu der ersten Violine. Natürlich sind Tonwiederholungen, wie  oder  , die den Streichinstrumenten so genehm sind, bei der Flöte in gehaltene Noten umgewandelt. Doppelgriffe reduzieren sich auf die Melodienoten.[2]) Viele Atempausen gibt Wagner der Flöte nicht; nur ganz vereinzelt unterdrückt er eine kurze Violinnote, um dem Bläser eine Ruhegelegenheit zu schaffen. Erst im vierten Heft scheint eine strengere Rücksicht auf den Flötencharakter Platz zu greifen, deren damals so ungemein geschätzte Verbreitung im Salon uns heute bei diesem einfarbigen zerfliessenden Tonklang unverständlich erscheint. Im vierten Heft finden sich häufig kleine Umstellungen und melodische Veränderungen

des Institut de France, Ritter hoher Orden etc. in Verehrung gewidmet. — Ich sah ein Exemplar der alten Ausgabe im Wagner-Museum in Eisenach ein.

[1]) G-dur wird besonders bevorzugt, F-dur und D-dur werden oft nach G transponiert; C-dur wird beibehalten.

[2]) Die Begleitstimmen werden trotz dieses Ausfalls an Füllmaterial darum kaum verändert.

Digitized by Google

der Violinstimme.[1]) Während zuerst bei der naturgemäss oft wiederkehrenden Versetzung um eine Oktave nur die Bezeichnung 8va, sogar meist mit dem Zusatz „ad libitum“ erscheint, wird später diese Versetzung ausgeschrieben.[2]) Bei dieser Umschreibung stellt sich oft eine bedenkliche Leere ein. Da der Abstand von der zweiten Violine plötzlich ein viel grösserer wird,[3]) und da mehrgriffige Akkorde ganz wegfallen, verliert die Flöte manchmal den Zusammenhalt mit der Begleitung.

Alle übrigen Arrangements fussen in ähnlicher Weise auf dem Quartett. Die Violinbearbeitung übernimmt schlankweg die erste Violinstimme, das Klavier die Begleitung der drei anderen Stimmen. Wir sehen, allzuviel Zeit wurde an solche Arbeiten nicht verschwendet. In ähnlichem summarischen Verfahren hat Wagner „Le Guitarrero“[4]) und „La Reine de Chypre“[5]) von Halévy, „Zanetta“ von Auber bearbeitet. Der „Gitarrenspieler“ prangt z. B. in drei Livraisons, für Quartett arrangiert, „Zanetta“ in „zwei suites“ für Flöte, Violine, Alto und Bass;[6]) auch die üblichen Bearbeitungen für Klavier, zwei- und vierhändig, Violine und Klavier, Violine allein sind bei den Gesangsnummern einzeln angekündigt. Es mögen noch manche anderen Arrangements, etwa für Cornet à pistons — von denen man häufig hört und liest — verschollen sein; von ihrem Charakter kann man sich aus dem hier Angedeuteten leicht ein Bild machen.

Ein Manuskript im Besitze des heutigen Inhabers des Schlesingerschen Verlages, Herrn Robert Lienau in Berlin, das eine Klavierbearbeitung von Heroids „Zampa“ darstellt, weist gleichfalls auf Wagner hin. Der Verlag hat zwar den Vermerk „von Richard Wagner“ vorsichtigerweise mit einem „?“ versehen; die Handschrift wurde jedoch von mehreren Kennern Wagnerscher Manuskripte als diejenige Wagners rekognosziert. Die Art der Bearbeitung bestärkt uns in der Vermutung, dass es sich hier auch um ein Pariser Arrangement handelt.

---

[1]) Wenn am Schlusse von No. 16 das ∞ der Violine in der Flöte wegbleibt, so ist das wohl nur ein Versehen, keine absichtliche Verbesserung.

[2]) Also nach Belieben ganz mit der Violine oder, wo der Ton allzuschwach wird, einfach eine Oktave höher. Wenn I, 3 die Flöte eine Oktave über die Violine steigt, zugleich aber die zugehörigen Akkordnoten bringt, so folgt sie nur dem üblichen Gang solcher tonlichen Auswertung.

[3]) In No. 13 z. B. ist der Abstand fast durchgängig grösser als eine Oktave.

[4]) Der Klavierauszug mit der deutschen Übersetzung von J. C. Grünbaum ist „Herrn Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy in Verehrung gewidmet.“

[5]) Nach Glasenapp „Das Leben R. Wagners“ I, 354.

[6]) Hier heisst der Titel: „Airs arrangés“ und der Verleger C. Troupenas & Cie. Also war es nicht Schlesinger allein, für den Wagner diesen musikalischen Frondienst verrichtete.

Digitized by Google

Wohl den erschreckendsten Auswuchs dieser Jammertätigkeit stellt die Bearbeitung einer Phantasie von Henri Herz dar. Der Titel lautet:

Grande Fantasie sur la Romanesca — Fameux Air de danse du XVI. Siècle par Henri Herz. — op. 111 — Arrangé à quatre mains — Par Richard Wagner. — Troupenas & Cie. Paris. — Prixs 9 frcs.

Die Arbeit wurde also gar nicht niedrig veranschlagt. Einer Introduktion folgt das Thema, La Romanesca, mit mehreren Variationen und einem Finale, ganz in dem schablonenhaften Salonstil der Zeit. Wenn hier die Hand des Meisters zuckte, so kann es nicht wundernehmen. Die Salonmusik war nicht seine starke Seite. Hatte er bei den nach besten Kräften gefällig gesetzten französischen Romanzen in der Modekomponistin Dem. Loisa Puget eine Rivalin, die ihn im Salon ausstach, so fand er als Flöten- und Klavierarrangeur auch gewiss überlegene Konkurrenten.

Auf beiden Gebieten freilich hat er in seiner Art die Lehre für die Zukunft gezogen. Wie in den Romanzen[1]) manche musikalischen Züge auf spätere Werke hinweisen, so hatte er in den Arrangements Gelegenheit, intime Beobachtungen über Klang und Behandlung der Flöte wie anderer Instrumente zu sammeln. Man wird aber gern begreifen, dass er bei dem Abschied von Paris nur mit Widerwillen noch die Opern „Hugenotten", „Robert", „Zanetta" und „Reine de Chypre" im Koffer mitnahm, weil ihn der von dem Verleger gezahlte Vorschuss verpflichtete, noch verschiedene Bearbeitungen auszuführen. Durch Rückzahlung dieses Vorschusses hat er sich bald von dieser Verpflichtung losgekauft, von diesem Schreckgespenst befreit.[2])

[1]) „Mignonne", „Dors mon enfant", „Attente".

[2]) Bezeichnend für die Stimmung, mit der er dieser Tätigkeit begegnete, ist eine Stelle aus der Beschreibung der Premiere von „Reine de Chypre": „Seht ihr dort den jungen Musiker mit bleicher Miene und verzehrendem Ausdruck der Augen? Mit besorgter Hast hört er der Aufführung zu, verschlingt gierig den Erfolg jedes einzelnen Stückes: ist das Enthusiasmus oder Eifersucht? Ach, es ist die Sorge für das tägliche Brot: — denn wenn die neue Oper Glück macht, hat er zu hoffen, dass jener Verleger bei ihm ‚Phantasieen' und ‚Airs variés' über ‚Lieblingsmelodieen' derselben bestellt." (Ges. Schr. I, 242.)

Schluss folgt

Digitized by Google

RICHARD WAGNERS VOLLSTÄNDIGER POETISCHER ENTWURF ZUM BALLET IM „TANNHÄUSER“ IN DER PARISER BEARBEITUNG

Mitgeteilt
von Prof. Sebastian Roeckl-München

Der Teilnahme mehrerer Glieder der deutschen Gesandtschaft in Paris, besonders der Gunst der mit der Kaiserin Eugenie befreundeten Fürstin Metternich, hatte es bekanntlich Wagner zu verdanken, dass Napoleon den Befehl zur Aufführung des „Tannhäuser“ erliess. Er könne aber nur dann Erfolg haben, so erklärte A. Royer, Direktor der Grossen Oper, wenn der Komponist dem zweiten Akte ein Ballet einfüge. Dieses Ansinnen wies Wagner schroff zurück. Um Royer, der auf seiner Forderung fest bestand, umzustimmen, wandte sich Wagner an die Fürstin Metternich. Doch auch ihr gelang es nicht, den Direktor zu überzeugen, dass ein in jeder Beziehung hier sinnloses Ballet die Wirkung des Aktes völlig zerstören würde. Wagner, der die Bedeutung dieser Forderung damals noch nicht kannte, glaubte nun dadurch vermitteln zu können, dass er im ersten Akte die Szene im Venusberg choreographisch breit ausarbeiten wollte. Indes auch diesen fertigen Plan wies Royer entschieden zurück und bedeutete Wagner, „es handle sich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballet, sondern namentlich darum, dass dieses Ballet in der Mitte des Theaterabends getanzt werde. Denn erst um diese Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballet fast ausschliesslich angehöre (die Mitglieder des hocharistokratischen Jockeiklubs), in die Logen, da sie erst spät zu dinieren pflegten.“ Der erwähnte vollkommen ausgearbeitete poetische Entwurf dieser Szene, der den später zur musikalischen Ausführung gelangten um viele Einzelheiten übertrifft, und von dem im 16. Heft des dritten Jahrgangs dieser Zeitschrift nur etliche Bruchstücke mitgeteilt sind, trägt das Datum des 30. Mai 1860. Er lautet folgendermassen:

Die Bühne stellt das Innere des Venusberges dar. Weite Grotte, welche sich im Hintergrunde, durch eine Biegung nach rechts, wie unabsehbar ausdehnt. Im fernen Hintergrunde zieht sich ein blauer See dahin: in ihm erblickt man die badenden Gestalten von Najaden; an seinen erhöhten Ufervorsprüngen sind Sirenen gelagert. Rechts, in die Bühne vorspringend (etwa in halber Tiefe) ein Wasserfall, in einen inneren Abgrund sich stürzend, an dessen Rande die Wellen aufschäumen. Vor ihm sind Nymphen in anmutigen Gruppen gelagert. Zu beiden Seiten der Grotte Vorsprünge von unregelmässiger Form mit wunderbaren tropischen Gewächsen bewachsen, Jünglinge wie in anmutiger Ermattung ruhend liegen dort ausgestreckt. Im Vordergrunde links Venus auf einem Lager; vor ihr halbknieend Tannhäuser, das Haupt in ihrem Schosse, die Harfe zur Seite. Vor beiden, etwas tiefer, sind in reizender Verschlingung die drei Grazien gelagert. Zu seiten und hinter dem Lager zahlreiche schlafende Amoretten wild über- und neben-

Digitized by Google

einander gelagert, einen verworrenen Knäuel bildend wie Kinder, die über einer Balgerei ermattet eingeschlafen sind. Der ganze Vordergrund der Szene ist von zauberhaftem rosigen Lichte erleuchtet, durch welches das Smaragdgrün des Wasserfalles, mit dem Weiss seiner schäumenden Wellen, stark durchbricht. Der Hintergrund mit den Seeufern ist von einem verklärt blauen Dufte mondscheinartig erhellt.

1. Eine der Nymphen (am Wasserfall) fordert die übrigen auf, sich zum Tanze zu erheben; nach und nach folgen alle ihrem Beispiele. Ihr Tanz hat die Bedeutung, die auf den Vorsprüngen gelagerten Jünglinge anzulocken; jede nähert sich bald mehr bald weniger ihrem Geliebten, um ihn zur Teilnahme am Tanze zu reizen: wenn sie ihnen ganz nahe kommen, suchen die Jünglinge sie zu erfassen; die Nymphen weichen ihnen aus und suchen sie durch dieses neckende Spiel nach dem Tanzgrunde herab nachzuziehen. Als sie sämtlich aus der Nähe der Jünglinge sich gleichzeitig mit lustiger Hast nach dem Grunde zurückziehen, finden sie sich plötzlich von bockbeinigen Faunen und Satyren umarmt, welche unversehens aus tieferen Klüften aufgestiegen sind. Sie prallen mit lachendem Schrecken zurück und suchen sich ihnen zu entwinden. Eine der Nymphen, ihrem trägen Geliebten schmollend, zeigt sich aber plötzlich dem sie jagenden Satyr gewogen, um durch Eifersucht ihren Freund zu necken. Ihrem Beispiele folgen die übrigen der Jünglinge, erheben sich nun, kommen nach dem Grunde herab und suchen die Nymphen ihren Nebenbuhlern zu entreissen. Fortgesetztes Necken der Nymphen; wachsender Tumult, ungestüme Jagd auf die Nymphen; immer heftigeres Verlangen; begehrliches Getümmel der Faunen.

2. Die drei Grazien erheben sich: Aglaia zuerst mit einem Blick auf Venus; ihr folgen die beiden Schwestern. Sie schwingen sich leicht inmitte des Getümmels zur Wahrung der Anmut und der gefühlvollen Schicklichkeit auffordernd. Es gelingt ihnen bald, die Jünglinge um sich zu versammeln und traulich an sich anzuziehen. Die Faunen suchen lüstern durch die Gruppe der Jünglinge bis zu den Grazien durchzubrechen: einzelne vor ihnen anlangend, schrecken sie verdriesslich vor dem Ernst ihrer Mienen zurück und suchen sich wieder auf die Nymphen zu stürzen; diese verhöhnen und necken sie, den Jünglingen sich zuwendend: auf Aglaias Befehl ziehen die Faunen ergrimmt und rachedrohend sich zurück und verschwinden im Hintergrund nach rechts. — Aglaia belehrt nun durch ihren anmutigen Tanz die Nymphen, durch welche Weisen sie sich ihres Reizes für die Geliebten zu versichern haben: ihrem Tanze schliessen sich die beiden Schwestern in den mannigfaltigsten, edelsten Verschlingungen an. — Die grosse Macht dieser Lehre zeigt sich alsbald. Die Nymphen suchen sie nachzuahmen; ihrem Tanze schliessen sich die Jünglinge an. Unter dem Vortanz der Grazien nimmt der allgemeine Tanz einen immer ruhiger

Digitized by Google

anmutigen Charakter an, in welchem das Liebessehnen sich nur zart und weich ausspricht. Als die Grazien alle Paare um sich im Halbkreis zu einer anmutigen Stellung vereinigt haben, bricht von der Höhe des Wasserfalles ausgehend ein immer hellerer Regenbogen aus, auf welchem Iris über die Gruppe hinweg sich bis in Venus' Nähe herablässt, von dieser einen Wink der Zufriedenheit erhält, welchen sie, bis zur Mitte zurückschwebend, der zu ihr aufblickenden Aglaia überbringt: dankend verneigt sich diese gegen Venus und zaubert durch einen Handwink folgenden Anblick hervor: Der Regenbogen erblasst schnell und Iris verschwindet; statt dieser erscheint in der Höhe Diana (als Luna) im Gewölk, welches von Dianas Mondsichelwagen bald immer mehr erleuchtet wird: anmutige Mondnacht; Diana entsteigt ihrem Wagen und schwebt tiefer herab auf eine niederere Anhöhe, auf welcher ein schöner Jüngling (Endymion) schlummernd ausgestreckt liegt. Während Diana ihn mit dem Ausdruck des schwärmerischen Wohlgefallens betrachtet, lässt sich aus dem fernsten Hintergrunde der Gesang der Sirenen vernehmen: „Naht euch dem Lande" usw. — Diana neigt sich tiefer und drückt einen Kuss auf Endymions Lippen. Vollendetster Moment der Anmut im Ausdruck der Gruppen der Liebespaare. Aglaia und ihre beiden Schwestern haben sich wieder vor Venus' Lager niedergelassen, mit Befriedigung ihr Werk betrachtend.

3. Plötzlich hört man wildes Geräusch aus dem Hintergrunde nahen. Das Bild Dianas und Endymions verschwindet schnell. Die Liebespaare fahren auf: die ganze Szene nimmt wieder den ersten Charakter an; nur der Wasserfall verdunkelt allmählich und scheint immer wilder zu strömen. Aus der Biegung des Hintergrundes dringt nun folgender wilder Zug in die Szene. Die Faunen voran, den Nachfolgenden zuwinkend und sie antreibend; dann das wilde Heer der Bacchantinnen und Mänaden; Silen und die Satyren. Sie durchziehen in unregelmässigem, wildem Tumulte die Szene, die Liebespaare flüchten sich auf die Felsvorsprünge. Eine Schar von Mänaden zerrt einen schwarzen Bock bei den Hörnern herbei: Jauchzen begrüsst ihn von allen Seiten. Man schleppt ihn an den Rand des Wasserfalls und bereitet ihn unter trunkenen Gebärden zum Opfer. Mit einem Stahl gestochen wird er schnell in den Wasserfall geworfen, welcher sofort eine blutrote Farbe annimmt, während der übrige Vordergrund von einer gelblichen Beleuchtung erhellt wird. In dem endlich glühend rot leuchtenden Wasserfall erscheint auf einem in der Mitte des Falles hervorragenden Felsstein der Strömkarl (nordischer Wassergeist), ältlich an Gestalt und von mild jovialem Ansehen, mit einem unförmlichen Saiteninstrument, ähnlich einer Geige. Alles grüsst ihn jubelnd und reiht sich zum Tanze. Der Strömkarl fährt nun mit dem Bogen über die Fidel und beginnt aufzuspielen. Erst einzelne, dann immer mehr, endlich alle im wilden Zuge Ge-

Digitized by Google





IV. 10

DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG

AUS DER GROSSEN HEIDELBERGER LIEDER-HANDSCHRIFT AUS DEM 14. JAHRHUNDERT

Digitized by Google

Digitized by Google



JOSEPH TICHATSCHEK ALS TANNHÄUSER

Digitized by Google

Digitized by Google



HERMANN WINKELMANN
ALS TANNHÄUSER ooo



ALBERT NIEMANN
ALS TANNHÄUSER

Digitized by Google

Digitized by Google

kommenen erfassen sich und reissen sich zu einem immer ausgelasseneren Tanze fort; die Weise des Strömkarl verlockt selbst die Liebespaare: die Nymphen kommen zuerst herab und stürzen sich in den Tanz; ihnen folgen die Jünglinge. Die Paare mischen sich nach den buntesten Kontrasten, wild, ohne Unterschied. Aus dem Hintergrunde kommen endlich alle mythologischen Tiere hereingejagt: grosse Katzen, Tiger, Panther, beritten und unberitten, nehmen am Tanze teil; Greife, halb Löwen halb Adler: riesige Vögel mit menschlichen Leibern, andere Vögel mit menschlichem Oberleibe — Sphinxe. Die Grazien, die dem immer wachsenden Taumel mit Furcht zugesehen, erheben sich und werfen sich verzweiflungsvoll in das Getümmel; da entspringt dem Hintergrunde eine Schar Kentauren und bricht sich taumelnd Bahn. — Venus erhebt sich daselbst und weckt mit einem Wink die schlummernden Amoretten. Sogleich flattern diese auf, verteilen sich fliegend die Breite der Szene und schiessen einen unaufhörlichen Hagel von Pfeilen auf die Tanzenden ab. Wütendes Liebessehnen bemächtigt sich plötzlich der Getroffenen; im wilden Durcheinander gepaart beginnen die Haufen sich zu flüchten. Selbst die Grazien sind getroffen: wehrlos geworden werden sie von den Kentauren bewältigt, von denen jeder eine der Grazien sich auf den Rücken schwingt und so mit ihr davonjagt. Die Flucht wird immer allgemeiner. Die Jünglinge mit Bacchantinnen, die Nymphen mit Faunen und so die übrigen ähnlich gepaart eilen davon; andere Paare sinken ermattet auf den Vorsprüngen nieder. Die Amoretten verfolgen die Fliehenden, in der ganzen Breite der Bühne dem Hintergrunde zuschwebend. Zugleich sinkt rosiger Duft herab, welcher anfangs feiner und durchsichtiger, allmählich sich immer mehr verdichtet, in der Weise, dass endlich die ganze Bühne in ihm verhüllt wird und nur der nächste Vordergrund mit Venus und Tannhäuser von milderem rosigen Lichte erleuchtet sichtbar bleibt. Zu gleicher Zeit hat sich der hörbare Ungestüm immer mehr verzogen: eine berauschende träumerische Ruhe hat sich ausgebreitet. Wie aus weiter Ferne hört man den Gesang der Sirenen, als durch den dichteren Duft ein sanfter bläulicher Schein aufdämmert, in welchem das entfernte Bild der Entführung Europas sich zeigt. Auf dem Meere, umgeben von Delphinen und Nereiden, schwimmt ein weisser mit Blumen geschmückter Stier, auf welchem Europa mit der einen Hand am Horn sich festhaltend sitzt. Der Duft schliesst sich wieder; bald aber teilt er sich wieder nach einer anderen Seite zu und zeigt das Bild Ledas am Ufer eines Teiches ruhend: der Schwan schwimmt auf sie zu, schwingt seinen Hals nach ihr, den Leda liebkosend an sich biegt. Als auch dieses Bild wieder zerrinnt, bleibt die Bühne einige Zeit ohne alle Bewegung. Endlich zuckt Tannhäuser aus seiner nicht verlassenen anfänglichen Stellung mit dem Haupte auf.

Digitized by Google

GEDANKEN ZU RICHARD WAGNERS „DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG“

von Hermann Abert-Halle a. S.



Von allen Musikdramen Wagners sind die „Meistersinger“ dasjenige, das am schnellsten den Weg auch in die musikalisch weniger gebildeten breiten Massen des Volkes gefunden hat. Leute, die dem „Ring“ oder gar dem „Tristan“ ratlos gegenüberstehen, zählen zu den wärmsten Verehrern der „Meistersinger“ und selbst der eingefleischte Gegner Wagners, der alles übrige in Bausch und Bogen verdammt, macht gerade vor diesem Werke stillschweigend Halt. Mit dieser ausserordentlichen Popularität der Meistersinger geht aber auch zugleich eine weitere, sehr charakteristische Erscheinung Hand in Hand, nämlich eine ganz besonders intensive Beeinflussung der nachwagner'schen Opernkomposition speziell durch den Meistersingerstil. Die erfolgreichsten Opern, die seit Wagners Tode in Deutschland geschrieben wurden, lehnen sich an die Meistersinger an, während den Nachzüglern des Rings und des Tristan nur ein kurzes Leben beschieden war. Gerade die Gattung, die sich seitdem des grössten Beifalls zu erfreuen hatte, nämlich die Märchenoper, trägt ganz deutlich den Stempel ihrer Herkunft an der Stirne.

Die dominierende Stellung, die sich dieses einzigartige Werk innerhalb der gesamten Opernkomposition unserer Tage errungen hat, beruht zu gleichen Teilen auf seiner textlichen wie auf seiner musikalischen Beschaffenheit. Der unfruchtbare Streit darüber, ob die Meistersinger eine „grosse“ oder eine „komische“ Oper seien, ist glücklicherweise zu Ende; er war so recht eigentlich das Schosskind aller derer, denen Klassifizieren und Schematisieren den Gipfelpunkt aller Wissenschaft bedeutet. Trotzdem aber findet man auch heute noch selbst bei Fachleuten über Charakter, Tendenz und Bau dieses Werkes sehr oberflächliche Anschauungen, so dass es nicht überflüssig erscheint, dieses viel erörterte Thema nochmals einer Betrachtung zu unterziehen.

Unter den Ultras der Wagnerpartei haben die Meistersinger seinerzeit zum Teil recht gemischte Gefühle hervorgerufen. Manche witterten darin geradezu einen Abfall des Meisters von seinen eigenen musikdramatischen Prinzipien und drückten sich, so gut es ihnen eben möglich war, um diese heikle Frage herum. Ihre Sorge war sehr überflüssig. Man braucht

Digitized by Google

dabei nicht einmal den trivialen Erfahrungssatz ins Feld zu führen, dass sich das Genie niemals selbst untreu wird, sondern mit richtigem Instinkt seinen Pfad weiter verfolgt. Wir sind vielmehr heute schon zu der richtigen Erkenntnis gelangt, dass Wagner auch in diesem Werke durchaus er selbst ist und keineswegs die von ihm für das musikalische Drama aufgestellten Grundsätze verleugnet oder gar über Bord geworfen hat. Auch die Meistersinger sind ein psychologisches Drama, auch hier bilden die äusseren Vorgänge, so glänzend auch das Gewand sein mag, worin sie sich dem Auge darstellen, doch nur den äusseren Niederschlag der im Innern des Hauptheiden Hans Sachs sich vollziehenden psychologischen Entwicklung. Man hat sehr häufig Hans Sachs mit dem Helden des Rings, Wotan, in Parallele gebracht, gewiss mit Recht, soweit eben überhaupt von derartigen Parallelen eine Förderung unserer Erkenntnis zu erwarten ist. Tatsächlich laufen im Herzen Hans Sachs' alle Fäden der Handlung zusammen, seine Gestalt ist es, die die Charakteristik aller übrigen Figuren bedingt. Die Tatsache selbst ist nunmehr auch dem Laienpublikum zum Bewusstsein gekommen, allein über die Art und Weise, wie sich die übrigen Charaktere aus jenem Zentralpunkt gleichsam herausspinnen, und damit über die Bedeutung jedes einzelnen innerhalb des ganzen psychologischen Gefüges gehen die Ansichten noch immer weit auseinander.

Vor allem ist daran zu erinnern, dass sich in Sachsens Brust eine zweifache tragische Entwicklung vollzieht, gewissermassen die Tragödie des Künstlers und des Menschen Hans Sachs, die sich dann auch ganz folgerichtig am Schluss auf einer Linie vereinigen. Tragisch ist diese Entwicklung gewiss, insofern sie in ihrem Verlauf zu den schärfsten psychischen Krisen führt, die, wenn sie sich auch nicht, wie im Ring bei Wotan, in so furchtbaren Ausbrüchen offenbaren, sondern mehr nur angedeutet sind, dennoch dem Hörer klar und deutlich zum Bewusstsein kommen. Auch führen sie nicht wie im Nibelungendrama schliesslich zur Selbstvernichtung des Helden, sondern der ganze Charakter des Hans Sachs ist von Anfang an so angelegt, dass er am Schluss als Überwinder aller tragischen Konflikte zu erscheinen vermag.

Als Mensch und als Künstler verfällt Sachs einem tragischen Konflikt. Daraus ergibt sich denn auch ohne weiteres eine zweifache Gruppierung der an der Handlung beteiligten Personen.

Den Künstler Sachs zeichnet Wagner keineswegs als Genie. Seine Herkunft aus der Zunft verleugnet er durchaus nicht, zumal bei der Taufe der neuen Weise und bei dem Sprüchlein Davids, das wir ja als fingierte Sachs'sche Komposition uns zu denken haben. Die Tradition der Tabulatur steht ihm so hoch wie seinen Zunftgenossen, nur dass er darin nicht einen leeren Formelkram erblickt, sondern in den Geist eingedrungen ist,

Digitized by Google

dem sie entsprungen ist. Und eben dieser stete Kontakt mit dem inneren Leben der Kunst bewahrt ihn vor Erstarrung und setzt ihn in den Stand, der neuen Erscheinung Walthers gerecht zu werden. Die Tragik aber liegt eben darin, dass er damit zugleich auch zur Erkenntnis gelangt, dass nicht der alten Kunst, in der er selbst gross geworden, die Zukunft gehört, sondern jener neuen, deren Tragweite er wohl zu ahnen, aber nicht klar zu erfassen vermag. Es ist die Tragödie des alternden Mannes, der die Ideale seiner Jugend eines nach dem andern dahinwelken sieht und vor die schwere, den meisten unlösbare Aufgabe gestellt ist, den Bestrebungen einer neuen Zeit gerecht zu werden. Hans Sachs besitzt diese geistige Spannkraft und zugleich Entsagung genug, um von der alten Kunsttradition dahinzugeben, was nicht mehr zu halten ist, und dafür alles, was in ihr noch lebenskräftig ist, in die neue Kunst hinüberzuretten und für sie fruchtbar zu machen. Selbstverständlich vollzieht sich diese psychologische Wandlung nicht mit einem Schlag und nicht ohne heftigen inneren Kampf. Ganz getreu dem Prinzip seiner musikdramatischen Arbeit hat Wagner dieses tragische Moment durch ein Motiv des Orchesters zum Ausdruck gebracht. Schon im ersten Akt, inmitten der steigenden Erregung unter den Meistern erscheint der nagende Wurm:

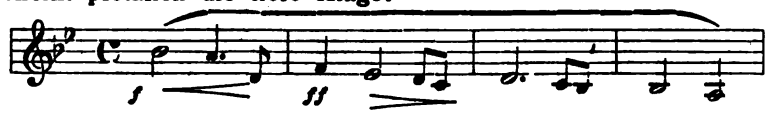


ein Motiv, das recht eigentlich das Tonsymbol für die Tragödie Hans Sachs' des Künstlers darstellt und im weiteren Verlauf bald einen schmerzlich klagenden, bald wehmütig träumenden Charakter annimmt.

Aber daneben hat der Meister noch einen zweiten, nicht minder schweren Kampf zu bestehen. Nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch ist er zur Resignation gezwungen. Derselbe Walther, an dessen Kunst ihm die Vergänglichkeit seiner Ideale zum Bewusstsein gekommen war, ringt ihm zugleich auch den Verzicht auf seine Liebe ab, auf Eva, deren Hand ihm unter gewöhnlichen Umständen sicher gewesen wäre. So schreiten denn Künstlerlorbeer und Liebesglück über das Haupt des Meisters hinweg. Die Art, wie Wagner diese zwiefache tragische Entwicklung dargestellt hat, gehört zu den grössten Meisterstücken seines poetischen Genius. Aus Hans Sachs' Mund selbst erfahren wir über seinen Seelenzustand nur sehr wenig, zumal über seine Herzensangelegenheit entschlüpft ihm nur sehr selten ein Wort tief wehmütiger Resignation. Was in ihm vorgeht, das erfahren wir vielmehr weit deutlicher aus der Art, wie sich seine Persönlichkeit in dem Empfinden und Handeln der übrigen Personen widerspiegelt und besonders aus der Sprache des

Digitized by Google

Orchesters, das auch hier wieder seine Mission ganz getreu den Intentionen Wagners erfüllt. Mitten in dem heiteren Schusterliede des zweiten Aktes erscheint plötzlich die tiefe Klage:



usw.

die uns das Herzensleid des Meisters in so erschütternder Weise zum Bewusstsein bringt.

Wodurch aber wird Hans Sachs in den Stand gesetzt, diese zwiefache Krisis siegreich zu überwinden? Zu übertrumpfen vermag er Walthers Kunst nicht, denn er ist kein Genie, sondern nur ein Talent. Er repräsentiert gewissermassen eine Art von verklärtem musikalischen Philistertum, das zwar die neuauftauchende Kunsterscheinung nicht ohne Sorge betrachtet, aber doch Geist und Gemüt genug besitzt, um frei von jeder Engherzigkeit jedem das Seine zukommen zu lassen. Dagegen ist es seine Persönlichkeit, die ihn alle inneren Kämpfe siegreich bestehen lässt. Was Kant und Goethe bereits gepredigt, das lehrt uns auch die Gestalt des Wagnerschen Sachs, nämlich dass Charakter ohne Genie höher einzuschätzen ist, als Genie ohne Charakter. Es ist sehr viel von dem Humor in Sachs' Persönlichkeit die Rede. Nur darf man dabei nicht in oberflächlicher Weise bei den da und dort eingestreuten launigen Äusserungen des Schusterpoeten stehen bleiben. Gewiss ist Sachs' Gestalt durch und durch von Humor durchdrungen, aber von Humor in jenem weiteren Sinne einer freien, naiven Weltanschauung, die im Bewusstsein der eigenen Kraft der Aussenwelt gegenübertritt, hier mit Laune und Witz, dort gelegentlich auch mit einem Anflug tiefer Melancholie, aber ohne sich jemals dem Banne einer einzelnen Stimmung völlig hinzugeben. Dieses innere Gleichgewicht, dieses Erhabensein über alle Stimmungen des Augenblickes, ist Sachs' unüberwindliche Stärke, die ihn alle Krisen überstehen lässt und das ganze Drama zum versöhnenden Schluss führt. Den Höhepunkt dieser ganzen psychologischen Entwicklung aber verlegt Wagner nicht auf die Bühne, sondern in das Orchester, in das Vorspiel des dritten Aktes. Hier kämpft Sachs den letzten entscheidenden Kampf mit sich selbst. In schmerzlichem Grübeln versenkt sich der Meister nochmals in sein bitteres Los der Entsagung, da steigt plötzlich in leuchtendem Glanze die Erinnerung an sein eigenes künstlerisches Schaffen auf, es ist, als ob der Künstler den Menschen tröstete. In diesem seligen Träumen vom eigenen Künstlertum kehrt ihm das Bewusstsein der eigenen Kraft zurück. Nochmals erhebt der Dämon des Schmerzes in erschütternden Klängen sein Haupt, allein er hat die Macht über des Meisters Seele verloren, in sanften, von leisem Humor getragenen Tönen kündet uns der Schluss des Vorspiels, dass der Meister die Prüfung bestanden hat und die Bahn für

Digitized by Google

die strahlende Feststimmung des Schlussaktes frei ist. Der eigentliche Wahnmonolog bedeutet nur noch das letzte Nachzittern der im Vorspiel aufgewühlten Erregung: hier branden die dort aufgetürmten Wogen majestätisch zum Strande.

Um diese zwiefache tragische Entwicklung in Hans Sachs' Seele deutlich hervortreten zu lassen, hat Wagner dem Schuster die Gestalt des Stadtschreibers an die Seite gestellt. Über Sixtus Beckmesser ist bereits eine Unmasse Tinte vergeudet worden und ganz allgemein hat sich die Ansicht herausgebildet, Wagner habe hier den Typus des ebenso böswilligen wie geistlosen Kritikers schaffen wollen. Man wies darauf hin, dass Wagner eine Zeitlang sich mit der Absicht trug, dieser Gestalt den Namen seines erbittertsten Tadlers zu verleihen. Allein man vergass dabei, dass diese trübe Anwandlung bei Wagner selbst rasch vorüberging. Wagner war Künstler genug, um zu wissen, dass die Reinheit des Kunstwerkes erhaben ist über kleinliches Tagesgezänk. Sein Beckmesser hat denn auch für denjenigen, der tiefer in das psychologische Gewebe der Meistersinger einzudringen versucht, eine weit höhere, rein künstlerische Mission zu erfüllen als die, an der Tageskritik persönliche Rache zu nehmen. Er ist nichts mehr und nichts weniger als der karikierte Doppelgänger Hans Sachs' und die psychologische Entwicklung seiner Gestalt folgt derjenigen des Schusters, wie der Schatten dem Licht. Er gerät in denselben psychologischen Konflikt wie jener, nur dass seine kleine Seele den niedrigsten Regungen alsbald erliegt und die ganze Gestalt einen komisch-karikierten Anstrich erhält. Auch Beckmesser wird gezwungen, sich sowohl als Mensch wie als Künstler mit der neuen Erscheinung Walthers auseinanderzusetzen. Allein während Sachs die Krisis siegreich überwindet, leidet Beckmesser beidemal kläglich Schiffbruch. Als Künstler ist Beckmesser starrer Formalist, er klebt am Buchstaben und hat von dem Geiste, der die Regel erschaffen, keine Ahnung, Er verhält sich zu Sachs ganz ähnlich wie zu Faust sein pedantisches Ebenbild Wagner. Der Typus des Kunstpharisäers, für den das „Gesetz", die Tabulatur, alles bedeutet und der sich in dessen Interpretation zu den Auserwählten zählt, ist Beckmesser der Antipode des jugendlichen Revolutionärs Walther. Es ist recht bezeichnend, dass sein Hinkmotiv:



Digitized by Google

in seinem ersten Teil eine Verzerrung von Walthers Rittermotiv darstellt und ihn so gleichsam als den „Ritter von der traurigen Gestalt" erscheinen lässt.

Auch als Mensch verfällt Beckmesser demselben Konflikt wie Sachs. Auch er wirbt um Eva. Aber während jener „des Herzens süss Beschwer" siegreich niederkämpft, verfällt sein Doppelgänger alsbald einem Taumel der niedrigsten Leidenschaften. Der hohen sittlichen Kraft eines Sachs tritt hier eine schwächliche und haltlose Seele gegenüber, die bei der ersten Probe alsbald die äussere Tünche konventioneller Bildung abstreift und die niedrigen Regungen der menschlichen Seele in ihrer ganzen Nacktheit zum Vorschein kommen lässt. Auch hier ist die musikalische Behandlung überaus charakteristisch. Die Inhaltslosigkeit von Beckmessers Seelenleben kennzeichnet sich sehr treffend dadurch, dass er eigentlich gar kein selbständiges eigenes Motiv besitzt; er bestreitet vielmehr sein motivisches Material entweder aus der Verzerrung und karikierten Umbildung anderweitiger Motive, oder, wie in seinem Ständchen, aus konventionellen Phrasen der zünftigen Kunst. Sehr instruktiv ist hiefür seine Szene mit Sachs im 3. Akt, deren Orchestereinleitung das richtige karikierte Seitenstück zu Sachs' grossem Orchestermonolog bildet. Auch ihm fallen seine eigenen künstlerischen Leistungen ein, allein die Erinnerung daran ist wüst und unklar und wird durchaus von dem schmerzlichen Gedanken an die dabei bezogenen Prügel beherrscht. Keine individuellere Regung des Empfindens oder Wollens stellt sich ein, kein Ansatz zu einer wirklichen psychologischen Entwicklung. In tollem Wirbel tauchen die Reminiszenzenfloskeln auf und verschwinden wieder: das vollendete Abbild eines vollständig haltlosen Seelenzustandes. Auch beim Auftreten des Hans Sachs wird dieser Ton noch geraume Zeit hindurch festgehalten, bis dann schliesslich Beckmesser, nachdem er von Sachs das Gedicht erhalten, die ganze Gemeinheit seines Denkens in toller Laune offenbart. In genialer Weise hat Wagner dieser Entwicklung durch stetig zunehmende Trivialisierung der musikalischen Behandlung Ausdruck gegeben. Der stilisierte Gassenhauer feiert hier wahre Orgien und hat dabei doch etwas so Gespreiztes und Steifes an sich — man sieht, selbst bei dem Ausbruch brutalster Lustigkeit vermag sich Beckmesser nicht natürlich zu geben, sondern steht unter dem Banne eines hohlen, inhaltslosen Konventionalismus. Beckmessers Aufgabe in den Meistersingern ist also keineswegs, dem Publikum den Typus eines bösen Rezensenten vorzuführen, sondern dadurch, dass er als karikierter Doppelgänger von Hans Sachs denselben inneren Wandlungen und Krisen mit ganz entgegengesetztem Erfolge unterworfen wird, verleiht er der Hauptfigur die erwünschte Folie. Durch die Gegenüberstellung Beckmessers erscheint Hans Sachs' innere

Digitized by Google

Grösse in weit hellerem Lichte, als wenn er uns selbst in langer Rede über seine Anschauungen und Empfindungen belehren würde. Dass Anspielungen auf zeitgenössische Verhältnisse bei der Figur Beckmessers vorhanden sind, mag zugegeben werden, allein sie besitzen nur sekundäre Bedeutung und Beckmesser ist eine der genialsten und originellsten Opernfiguren nicht wegen, sondern trotz dieser Anspielungen.

Beckmessers Gestalt weist unter allen Umständen eine weit grössere Eigenart auf, als die seines Antipoden Walther. An seinem Tun und Lassen erfüllt sich Hans Sachs' Schicksal. In dem Moment seines Auftretens, wo er sich Evas versichert, ist für den Schuster der Knoten geschürzt. Freilich zeigt sich dabei auch alsbald, dass für ein Drama, zumal ein Wagnersches, zwei Helden ein gefährlich Ding sind. Walther ist als Vertreter der neuen Kunst naturgemäss ein Revolutionär, als Liebhaber in deutlichem Gegensatz zu dem bedächtigen alternden Sachs ein jugendlicher Draufgänger. Aber beides ist er mehr mit dem Wort als mit der Tat. Sobald es bei ihm zum Handeln kommen will, wie namentlich bei der geplanten Entführung im 2. Akt, macht sich die Abhängigkeit seiner Figur von Hans Sachs offen bemerkbar. Man hat ganz deutlich die Empfindung, dass dieser glücklichere Rivale des Meisters in Liebe und Kunst das ersehnte Ziel weit schwerer aus sich selbst heraus erreichen würde, wenn ihm nicht eben jener selbst die Pfade ebnete. Zu einer wirklich lebensvollen, individuellen Charakteristik kommt es bei Walther nicht, ihm haftet so manches Schablonenhafte und Konventionelle im Stile der lyrischen Tenorliebhaber der alten Oper an, die auch meist mehr geschoben werden statt selbst zu schieben. Alle Lichtstrahlen fallen auch hier wieder auf Hans Sachs zurück, der dadurch, dass er auch diese Figur durchaus im Banne seiner eigenen Persönlichkeit festhält, noch grösser wird und dessen Verhängnis eben dadurch noch um so tragischer erscheint.

Die Tragödie des Künstlers Hans Sachs hat die Figuren Beckmessers und Walthers ins Leben gerufen, aus der Tragödie des Menschen entspringt die Gestalt Evas. Den Höhepunkt dieser ganzen Entwicklung bildet die Szene zwischen ihr und Sachs im zweiten Akt, überhaupt ein Meisterstück dramatischer Psychologie. Eva glaubt hier dem Schuster nähere Nachricht über Walthers Erfolg entlocken zu können, sie sucht ihn zu überlisten, verrät sich aber dabei selbst und wird nun ihrerseits von Sachs überlistet. Schritt für Schritt gelangt Sachs in dieser Szene zu der Erkenntnis, dass sein Herzenswunsch ein Wahn und Eva für ihn verloren ist. Kein Wort der Klage, der schmerzlichen Enttäuschung entschlüpft ihm, erst im folgenden Schusterliede stellt sich jener finstere Gast im Orchester ein, der uns von dem Leid des Meisters Kunde gibt. Wagner hat diese Szene zwischen Sachs und Eva mit einer Fülle von

Digitized by Google

Melodie und zugleich mit einem klanglichen Wohllaut ausgestattet, die eines Mozart würdig wären, er hat ausserdem der Eva eine Charakteristik verliehen, die sie hoch über ihren Partner Walther hinaushebt und unter Wagners Frauengestalten in allererste Linie rückt. Jedenfalls ist sie die naivste und natürlichste von allen. In dem einzig in ihr mächtigen Gefühl der Liebe zu Walther geht sie ohne weiteres über den alten Freier Sachs hinweg; bald schnippisch, bald sentimental ist sie Ännchen und Agathe in einer Person. Auch in ihrer entsprechenden Szene im dritten Akt benimmt sie sich ganz ebenso. Auch diese Szene beginnt mit einem Versteckenspiel ihrerseits und endet schliesslich mit ihrem Selbstverrat im Übermass der Empfindung. Es ist ein feiner, der weiblichen Seele mit genialem Blick abgelauschter Zug, wenn Eva im Vollgefühl ihres Glückes sich ihrem alten Freier Sachs an die Brust wirft und auch ihn, wenigstens durch die Versicherung ihrer Dankbarkeit, glücklich sehen möchte. Dieser selbst erscheint uns mit seinem schmerzlichen, sich selbst abgerungenen Verzicht in um sò tragischerer Beleuchtung.

Neben Walther und Eva steht das vielbespöttelte Paar David und Magdalene. Ersterer vertritt die Jugend der Philisterzunft; trotz aller jugendlichen Seitensprünge ist sein höchstes Ideal doch die Tabulatur, auf deren Kenntnis er sich bereits soviel zugute tut, dass man sich ihn in reiferen Jahren als würdiges Mitglied der Gilde sehr wohl vorstellen kann. Über den Horizont des Normalphilisters geht weder sein Denken noch auch sein Empfinden hinaus. Auch seine Liebe zu Magdalene hat einen sehr realen Hintergrund: er ist ihr zugetan, weil sie für sein leibliches Wohlergehen, in erster Linie für seinen Magen sorgt. Die Frage, ob sich David und Magdalene „kriegen“ werden, ist eines modernen Philisters würdig. Wagner selbst deutet es mit keinem Worte an, er behandelt das ganze Verhältnis mit einem Humor, der nicht selten ans Parodistische streift; es erweckt manchmal geradezu den Eindruck, als hätte er die typischen Sekundarier der alten Oper mit ihrem obligaten Liebesverhältnis parodieren wollen. Von den Vorgängen, die sich im Innern seines Meisters abspielen, hat David keine Ahnung; seine Stellung zu Sachs zeigt uns diesen nur als treuen Hüter der Tradition.

In der Art und Weise, wie alle Fäden der Handlung in Hans Sachsens Brust zusammenlaufen, wie seine Gestalt die Charakteristik aller übrigen Personen bedingt, sind die Meistersinger so gut ein Wagnerisches Werk wie z. B. der Ring. Nur die Wahl des Stoffs ist es, die diesem Drama seine einzigartige Stellung in der Reihe der Wagnerschen Musikdramen verleiht. Dort wurzelt Wagner in den Traditionen der romantischen Oper, hier, in den Meistersingern, erinnert er sich der Sphäre des alten Singspiels. Dieselben Eigenschaften, die dereinst dem bürgerlichen Singspiel der grossen

Digitized by Google

Heldenoper gegenüber zu seinem Ruhm und seiner musikgeschichtlichen Bedeutung verholfen haben, haben auch dem Meistersingertexte seine ungeheure Popularität verschafft. Hier stieg Wagner vom hohen Kothurn der Göttertragödie herab und trat mitten unter sein Volk. Die einfache, schlichte Handlung, das kleinbürgerliche Milieu standen der grossen Masse von Anbeginn an näher, als die weltentrückte Sphäre des Rings oder des Parsifal. In allen Gestalten der Meistersinger erkannte der deutsche bürgerliche Philister sein eigen Fleisch und Blut wieder. Der steifleinen-gelehrte Anstrich des ersten Aktes, die wundervolle Lyrik der Johannisnacht im zweiten und endlich die glänzende Feiertagsstimmung des dritten Aktes, das alles fand sofort im Herzen des deutschen Volkes einen freudigen Widerhall. Ja, Wagner selbst wurde von dieser echt deutschen Stimmungssphäre wie von magischer Gewalt mit fortgezogen. Er wollte ursprünglich ein parodierendes Seitenstück zum Minnesängerkreis des „Tannhäuser" schreiben, allein während der Ausarbeitung schwand ihm von den parodistischen Elementen eines nach dem andern unter den Händen dahin und er gelangte schliesslich zu einer Neubelebung des alten deutschen Singspiels aus dem Geiste des modernen Musikdramas heraus und im allergrossartigsten Massstab. So mancher Zug in der Gestalt Evas, bei David und Magdalene, namentlich aber auch die grossen Volksszenen knüpfen direkt an die Tradition des alten Singspiels an; weit wichtiger aber ist, dass dessen Geist hier in modernem Gewande wieder lebendig wird, der Geist, der von den Höhen der Romantik herabdrängt in den Kreis des realen täglichen Lebens, der statt weltentrückter Idealgestalten verlangt, dass der Künstler von den ihn täglich umgebenden Gestalten ausgehe und an ihnen die idealen Forderungen demonstriere. Eine solche Gestalt ist Hans Sachs, der sich in wohlberechnetem Kontrast Schritt für Schritt höher aus seinem spiessbürgerlichen Milieu heraushebt. Wie genial ist dieses Milieu bereits im Vorspiel angedeutet! Es ist ein feiner Zug, dass Wagner uns hier die Meistersingerzunft in ihrem ganzen Pomp vorführt und auch die Gestalten Walthers und Beckmessers nebst der endgültigen Versöhnung der alten und neuen Kunst andeutet, das eigentliche dramatische Agens des Ganzen dagegen, nämlich Hans Sachs und seine inneren Krisen, erst dem eigentlichen Drama vorbehält. Dies Verfahren entspricht vollkommen der diskreten Art, mit der Wagner diese ganze psychologische Entwicklung überhaupt behandelt, es verleiht zugleich aber auch dem Vorspiel seinen eigentlichen vorbereitenden Charakter. Wir erhalten hier nur die allgemeinsten Umrisse des Ganzen, die sodann im eigentlichen Drama mit vollen Farben ausgeführt werden.

Nach all diesen Ausführungen leuchtet es wohl von selbst ein, wie töricht es ist, die Meistersinger in das Schema der „grossen" oder der

Digitized by Google

„komischen" Oper einspannen zu wollen. Sie sind vielmehr nichts mehr und nichts weniger als ein aus dem Geiste des Wagnerschen Musikdramas heraus geborenes deutsches Singspiel, sofern man eben darunter die Gattung versteht, die unter Abwendung von heroischen oder romantischen Stoffen sich innerhalb der Sphäre des realen Lebens und des einfach menschlichen Empfindens hält. Freilich von dem „galanten" Geist der Singspiele des 18. Jahrhunderts bis zur Welt der Meistersinger ist ein langer Weg, der uns durch ein gehöriges Stück deutscher Kultur- und Sittengeschichte hindurchführt. Dort haben wir die auf einen engen Horizont beschränkten Anschauungen einer eng begrenzten Gesellschaftsklasse, hier spricht der Geist eines ganzen Volkes zu uns, eines Volkes, das nach langen Wirrsalen seiner eigenen geistigen und sittlichen Kraft bewusst geworden ist. Das kulturhistorische Gewand des Werkes dient nur dazu, diesen Eindruck noch zu steigern. Knüpft Wagner doch hier gerade an die ödeste und unfruchtbarste Periode der deutschen Kunst an, gerade sie muss ihm als Folie dienen, seinem Volke von deutscher Art und Kunst zu predigen und ihm zu offenbaren, dass nicht die Form, sondern der Geist es ist, der das Kunstwerk zum Kunstwerk macht.

Die grossartige Vertiefung des Singspielgenus in den Meistersingern beruht aber nicht allein auf der Wahl und Beschaffenheit des Stoffes, sondern sie zeigt sich in allererster Linie in jener Verinnerlichung des Dramas, die so recht Wagners Errungenschaft ist. Das alte Singspiel war in Beziehung auf die psychologische Entwicklung der Handlung durchaus anspruchslos gewesen, man hatte sich hier zumeist an einigen allgemeinen Typen aus der Sphäre des Volks genügen lassen, ja sehr früh hatte das Singspiel bereits zum Zauber- und Ausstattungsstück zu degenerieren begonnen. Wagner hat diese anfänglich so bescheidene Gattung zum wirklichen Drama erhoben. Er hat auf den äusseren szenischen Glanz, für den die ganze Gattung von jeher eine besondere Vorliebe gehegt hatte, keineswegs verzichtet. Aber das ganze bunte Massenaufgebot der Meistersinger ist ihm keineswegs Selbstzweck, es dient ihm vielmehr lediglich als Staffage. Der festliche Glanz dieser Volksszenen ist der richtige Ausfluss des im ganzen Werke von Anfang bis Ende fühlbaren künstlerischen Kraftgefühls und verleiht der Gestalt des Hans Sachs einen Hintergrund, wie er wirksamer und grandioser nicht gedacht werden kann. Die Konzentrierung des ganzen Dramas aber in der Figur des Hans Sachs, von der alle übrigen Gestalten ihr eigentümliches Licht und ihre spezielle Charakteristik erhalten, sie ist recht eigentlich Wagners Schöpfung und vor ihm niemals auch nur annähernd versucht worden, ebensowenig wie die entscheidende Rolle des Orchesters als des eigentlichen Trägers jener inneren psychologischen Entwicklung. Wagner mag dem Schematismus

Digitized by Google

seiner blinden Nachbeter mit diesem Werke grosse Pein verursacht haben, seinen eigenen musikdramatischen Prinzipien ist er auch hier keineswegs untreu geworden. Nur erkannte er als Künstler sehr wohl, dass die Verschiedenheit des Stoffes und der ganzen Gattung auch eine verschiedene Anwendung dieser Prinzipien bedinge. Statt daher die Meistersinger in eine willkürlich konstruierte Schablone einzuzwängen, ist es erspriesslicher, nach des Meisters eigener Mahnung von diesem, auf einer anderen Grundlage als die übrigen Musikdramen erwachsenen Kunstwerk erst „die Regeln aufzusuchen" und dann erst seine Stellung im gesamten künstlerischen Schaffen Wagners ins Auge zu fassen. Nur dann ergibt sich für uns nicht allein der richtige ästhetische und historische Massstab der Beurteilung, sondern auch der richtige künstlerische Genuss.



Digitized by Google



DAS WAGNER-MUSEUM IN GEGENWART UND ZUKUNFT

von Erich Kloss-Berlin



er in den letzten Jahren Eisenach und die Wartburg besuchte, hat wohl kaum versäumt, das in der Villa Fritz Reuter untergebrachte „Wagner-Museum" zu besichtigen. Zwar ist die Unterbringung an dieser Stelle nur eine provisorische; aber es ist seinerzeit bei der Aufstellung dem jetzt verstorbenen Geheimrat Professor Josef Kürschner doch gelungen, all die mannigfachen Gegenstände so anzuordnen, dass die Intentionen des Museums-Begründers, Nikolaus Oesterlein, gewahrt blieben. Es ist im allgemeinen das Arrangement beibehalten, das sich in Wien bewährt hatte. Der Inhalt ist so verteilt, dass im ersten Zimmer etwa die Erinnerungen an Wagners Jugendzeit und das werdende Wagnertum untergebracht sind. Darunter befindet sich als Hauptstück die vielgenannte Rienzi-Partitur mit den eigenhändigen Korrekturen Wagners, wofür allein die Summe von 20000 Mk. geboten worden ist. Neben dem alten „tafelförmigen" Klavier, an dem der junge Richard Wagner den ersten Unterricht genoss, sind noch Manuskripte zu den „Meistersingern" erwähnenswert, auch einige Arrangements des Meisters aus der schweren Pariser Zeit.

Das zweite Zimmer ist fast vollständig der Erinnerung an König Ludwig II. von Bayern sowie an Franz Liszt gewidmet. Der dritte Raum ist die sogenannte Bayreuther oder Nibelungen-Abteilung: hier findet man alles, was irgendwie auf die Festspiele Bezug hat. Selbst das Original der berühmten Sgrafitto-Zeichnung, welche die Vorderfront des Hauses Wahnfried schmückt, fehlt nicht. Der Maler, Professor Robert Krausse, hat sie dem Museum geschenkt. Auch den einfachen Federhalter, mit dem der Meister den grössten Teil des „Ringes" niederschrieb, kann man bewundern.

In den oberen Räumen ist die Bibliothek untergebracht. Die Betrachtung dieser sowie der unendlich zahlreichen Mappen mit Zeitungsausschnitten usw. aber gibt den eigentlichen Anlass zu diesen Ausführungen.

Professor Kürschner hütete die wertvolle Bibliothek sehr sorgsam. Nur selten gewährte er einem Forscher Zutritt zu dem sonst für jeden abgegrenzten Raum. Das ist jetzt erfreulicherweise anders geworden: der neue Bibliothekar, Herr Hans K. E. Buhmann (Begründer der „Wartburgstimmen") gestattete in liebenswürdigster Weise jedem, der dort studieren wollte, die Benutzung. Leider hat Herr Buhmann inzwischen Eisenach verlassen. Das Wagner-Museum ist zurzeit also wiederum in gewissem Sinne verwaist!

Das ist deshalb besonders bedauerlich, weil unter dem Buhmannschen Regime, veranlasst durch die Wünsche verschiedener Wagner-Schriftsteller, eben erst der Anfang gemacht worden war zu einer zweckmässigen Ausgestaltung der Bibliotheks- wie überhaupt der Museumsschätze. Denn es ist seit dem Tode des Begründers Oesterlein bzw. seit der Aufstellung in Weimar der status des Museums leider sehr „quo ante" geblieben. Die ganze neuere Wagner-Literatur, etwa seit 1895, fehlt fast völlig! Im vergangenen Jahre ist allerdings durch die Agitation Buhmanns und verschie-

Digitized by Google

dener Freunde der Sache eine Art Ergänzung angebahnt und auch zum Teil bereits erreicht worden. Aber dieser Anfang will noch wenig besagen, und für denjenigen, der hier nach Material zu Forschungszwecken sucht, fehlt noch gar sehr viel, — fast alles! Es sei nur erwähnt, dass nicht einmal Chamberlain's grosses Wagnerbuch, nicht die neue Auflage der Glasenappschen Biographie, nicht die Fortsetzung der in früheren Jahrgängen zahlreich und fast vollständig vorhandenen Musik- und Kunst-Zeitschriften einzusehen sind. Was von neueren Werken am Orte ist, das ist auf einen Appell Buhmanns von einzelnen Verlegern und Autoren in letzter Zeit erst eingesandt worden.

Bedauerlicher Weise stagniert nun wieder die weitere Erwerbung vollständig. Es ist daher sehr wünschenswert, wenn seitens der Stadt Eisenach mindestens ein tüchtiger und auch in Wagnersachen erfahrener Pfleger neu bestellt würde, so dass mit aller Energie die zeitgemässe Ausgestaltung des Museums unternommen und weitergeführt werden könnte. Eine im vergangenen Jahre erlassene Rundfrage über die Zukunft und die Aufgaben des Museums ergab allenthalben die Ansicht: die Sammlungen müssten zu einem Mittelpunkte der gesamten Wagnerforschung gemacht werden! Man muss unter allen Umständen versuchen, dieses Ideal zu erreichen.

Sollte es so schwer sein? Man denke doch an das Goethe-Schiller-Archiv in Weimar! Auch hier in Eisenach müsste stets ein umsichtiger Bibliothekar dem studierenden Forscher zur Hand gehen, müssten die Schätze wohlgeordnet zu wissenschaftlichen Zwecken in vollständigster Anzahl zur Verfügung stehen! Die Grundlagen sind da. Der gegenwärtige Fundus bildet eine prachtvolle Basis für weiteren Ausbau. Der von Oesterlein mit emsiger und dankenswertester Sorgfalt angelegte „Katalog des Wagner-Museums" weist drei stattliche Bände auf. Hohe Zeit ist es, das bisher neu Eingelaufene weiter zu katalogisieren. Je mehr man jetzt in Eisenach in dieser Beziehung versäumt, um so höher werden sich später die Kosten stellen.

Man braucht nicht so weit zu gehen, dass man, wie von einigen optimistischen Heissspornen vorgeschlagen worden ist, einen monumentalen Neubau für die Schätze errichtet. Vorläufig muss man sich so behelfen. Es ist allerdings ein schöner Gedanke, sich eine Art Tempelbau vorzustellen, in dem die zahlreichen Büsten und Bilder aus der Wagner-Zeit in künstlerisch stilvoller Anordnung aufgestellt wären, woherum sich alsdann der Gesamtinhalt in entsprechenden Nebenräumen zu gruppieren hätte. Aber zu einer so reichen Ausgestaltung gehört viel Geld; denn dann müsste man unbedingt auch künstlerische Originale an Büsten und Bildern erwerben: man denke nur etwa an die Wagner-Maler Hermann Hendrich, Franz Stassen und andere.

Vorläufig wird es die ideale Aufgabe der Stadt Eisenach bzw. der derzeitigen Museumsverwaltung sein das tote „Museum" zu einem lebendig sprechenden „Wagner-Archiv" auszugestalten, zu einer Stätte, wo der Kunstpilger nicht bloss die Befriedigung etwaiger Schaulust findet, sondern innere Erhebung in der Betrachtung einer deutlich sprechenden Geschichte der Wagnerschen Kunst und Kultur, wo dem Forscher die reichste Gelegenheit gegeben ist, alles, was ihm, dem einzelnen, oft nicht in solcher Bequemlichkeit zur Verfügung steht, zum Zwecke seiner Studien vorzufinden und zu benutzen. Wenn die massgebenden Kreise sich zur Verwirklichung dieser Idee recht ernstlich und baldigst entschliessen und zu dem Zwecke in Verbindung treten mit Wagner-Schriftstellern, denen diese edle Tat am Herzen liegt, so wird man die Genugtuung haben, dem Wagner-Museum einen viel wirksameren, viel innerlicheren Reiz zu verleihen. Dann erst erfüllen diese schönen Schätze ihren eigentlichen Zweck, dann erst wirken sie befruchtend und belebend, dann erst bietet das herrliche Thüringerland noch eine neue Wallfahrtsstätte für alle Kunstfreunde und ein eigenartig-sinnvolles Denkmal echt deutscher Kunst und Kultur!

Digitized by Google



BÜCHER

107. William Ashton Ellis: Life of Richard Wagner. Vol. IV. 1853 to 1855. Verlag: Kegan Paul Trench Trübner u. Co., London 1904.

In der „Musik" Bd. X S. 272 f. wurde der dritte Band dieses ausgezeichneten Werkes besprochen. Der Aufsatz über die verschiedenen Fassungen von Siegfrieds Tod im selben Band S. 239 ff., 315 ff. gab dem Leser eine Probe dieser gründlichen und scharfsinnigen Untersuchungen. Wiederum liegt ein stattlicher Band, 417 Seiten Text und 100 Seiten Anmerkungen, vor uns. Ellis behandelt darin nur zwei Jahre aus Wagners Leben, 1853/4. Glasenapp II, 2, 1899 schrieb darüber zwei Kapitel, 32 Seiten, Ellis einen ganzen Band, 521 Seiten! Von einer Übersetzung oder ausführlicheren Bearbeitung Glasenapps kann nun keine Rede mehr sein, das englische Wagnerbuch ist ein selbständiges Werk geworden, mit Glasenapp zusammen die wichtigste Quelle zur Kenntnis des Lebens Richard Wagners. Der Rahmen einer abgeschlossenen und abgerundeten Lebensbeschreibung ist freilich durchbrochen. Wenn Glasenapp im ganzen mit fünf Bänden auskommen dürfte, braucht Ellis wohl mindestens die doppelte Anzahl. Und dabei verfällt Ellis nirgends in überflüssige Breite, etwa mit Rücksicht auf den englischen Leserkreis. Alles, was er schreibt, ist für den Kenner von der grössten Wichtigkeit und eröffnet überall neue Gesichtspunkte. Das Buch von Ellis gibt weniger eine Lebensbeschreibung als vielmehr Untersuchungen über das Leben und die Werke Wagners. Der Verfasser legt mit vollem Material den ganzen Gang der Untersuchung vor, fasst nicht bloss die Ergebnisse seiner Forschungen zusammen; er ist in allen Stücken streng kritisch und wissenschaftlich, im Vollbesitz aller zu dieser Aufgabe nötigen Hilfsmittel. Die Darstellung ist auch bei verwickelten Fragen stets klar und allgemein verständlich. Was Glasenapp nur streift, behandelt Ellis durchweg erschöpfend und, da inzwischen schon wieder sehr viel neue Quellen erschlossen wurden, auch meist mit sehr erheblichen Ergänzungen, Berichtigungen, neuen Gesichtspunkten. So ist z. B. das ganze Kapitel über die Berliner Tannhäuserangelegenheit erst durch Altmanns Veröffentlichungen in der „Musik" VII, 92 ff., 304 ff. möglich geworden. Der leider oft lückenhafte und in wichtigsten Punkten unvollständige Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt wird für diese Sache erst jetzt recht verständlich. Mit den ausgezeichneten Eigenschaften eines streng kritischen Forschers vereinigt Ellis durchaus vornehme Gesinnung. Sein Buch ist wie das Glasenapps aus echtem, treuem Bayreuther Geist geschrieben. In manchen Punkten urteilt der englische Forscher aber noch freier, sachlicher und unpersönlicher, z. B. über das Verhältnis zwischen Wagner und Liszt, indem er mit rücksichtsloser Offenheit auch die schwachen Seiten, die Störungen und Trübungen durch die Fürstin, hervorhebt. Das Buch gliedert sich in acht Hauptstücke. Im ersten Kapitel behandelt Ellis die verschiedenen Ringausgaben, insbesondere auch mit grossem philologischen Scharfsinn die dem ersten Druck von 1853 vorangehenden verschiedenen handschriftlichen Fassungen. Im zweiten Kapitel schildert er die Vorlesungen der Dichtung, die Wagner in Zürich veranstaltete, die Wirkung, die das Gedicht auf die ersten Hörer und Leser ausübte. Die Anmerkungen hierzu bringen die Abweichungen, die der erste Siegfriedakt 1853 gegen die allgemein bekannte Fassung auf-

Digitized by Google

weist; ferner sämtliche Glossen, die Schopenhauer in seinem Exemplar 1853 machte. Im dritten und vierten Kapitel werden die Züricher Konzerte vom Mai 1853 und Liszts Besuch erzählt. Das fünfte und achte Kapitel enthalten die Vertonung von Rheingold und Walküre, das sechste Liszts Holländeraufsatz, das siebente die Verhandlungen über die Berliner Tannhäuseraufführung. Sehr scharf ist Ellis' Urteil über den Anteil der Fürst n am Holländeraufsatz. Dabei untersucht Ellis die verschiedenen Holländerschlüsse und kommt zum Ergebnis, dass die jetzigen letzten 10 Takte vom Vorspiel und Schluss des ganzen Werkes schon 1852 entstanden, von Liszt aber nicht beachtet wurden. Die 21 Takte, die der jetzige Schluss des Vorspiels mehr hat als der Schluss des ganzen Werkes, jenes Wogen und Weben des Erlösungsmotives, das an Isoldes Verklärung erinnert, sind 1860 in Paris hinzugekommen. S. 373 ff. spricht Ellis über die Leitmotive und ihre Benennung im besonderen und allgemeinen. Aus den Anmerkungen, die oft Umfang und Bedeutung selbständiger Abhandlungen haben, seien hier erwähnt die über Wagners Klavierwerke (vgl. dazu jetzt „Musik" XII, 108 ff.), über das alte Weimarer Lohengrintextbuch, über Dorns Nibelungenoper, über Göllerichs Aufsatz, in dem Entlehnung Wagnerscher Motive aus Liszts Werken behauptet wird. Ellis' scharfe Kritik in bezug auf die verschiedenen Fassungen der Ringdichtung scheint mir aber doch zuweilen auch zu irriger Auffassung zu verleiten, z. B. auf S. 213/4. Hier wendet sich der Verfasser gegen Wagners grossen Ringbrief an Röckel. Wagner schreibt, dass Loge im Anfang „wiederholt und rührend" Wotan sein Unrecht vorhalte. „This would turn Loge into a benevolent mentor, whereas there is not a line he utters that does not bear the stamp of mischievous delight in the embroglio into which he has dragged these scornful employers of his." Hier muss ich widersprechen. Es gibt drei Stellen in der zweiten Szene, wo Loge durchaus im Sinne des Briefes erscheint. Ich verweise auf meine „sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung", Charlottenburg 1902 S. 37. Heinrich Vogl, der unvergleichliche und unerreichte Loge von 1876 und 1896, brachte diese Seite der Logefigur zu ergreifender Darstellung, jedenfalls auf des Meisters Weisung. Seitdem ist der echte Loge verschwunden. Denn der neue Bayreuther Loge weiss davon nichts, obwohl Musik und Vortragsbezeichnung an den betreffenden Stellen genau das fordern, was im Briefe steht. Mithin steht der Brief in diesem Punkt durchaus nicht im Widerspruch mit der Dichtung und Vertonung des Rheingoldes. Dass des Meisters ausgesprochene und von Vogl verwirklichte Weisung in völlige Vergessenheit geriet, ist sehr zu bedauern. Loge verliert dabei den ernsten Grundzug seines Wesens und täuscht sogar so scharfsinnige Beobachter wie Ellis, der, durch eine mangelhafte Darstellung verführt, die Angaben des Meisters für unrichtig hält! Auf alle Einzelheiten, die aus dem Buche noch hervorzuheben wären, kann hier unmöglich eingegangen werden. Es genüge der nachdrückliche Hinweis auf die durchaus selbständige und aussergewöhnliche Bedeutung des Werkes auch für den deutschen Leser. Man möchte eine deutsche Bearbeitung, die eine wirkliche Bereicherung unserer Wagnerliteratur wäre, sehr wünschen. Untersuchungen, wie die über die verschiedenen Ringtexte, sind für deutsche Leser unendlich viel wichtiger und anziehender als für englische. Das englische Buch wird zweifellos verhältnismässig wenig bei uns gelesen werden, weil es doch teilweise und zumal in den früheren Bänden nur für eine etwas erweiterte Bearbeitung Glasenapps[1]) gehalten wird.

108. **Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg.** Text mit den hauptsächlichsten Leitmotiven und Notenbeispielen herausgegeben von Dr. Julius Burghold. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

[1]) Von Glasenapps Buch erscheint soeben der erste Band (1813—43) in vierter, neu bearbeiteter und sehr vermehrter Ausgabe.

Digitized by Google



HANS SACHS

NACH DEM GEMÄLDE VON A. HERNEISSEN (1577?).

Digitized by Google

Digitized by Google

(Eva ist auch der Name des jungen Mädchens, das schon mit ihrem Geliebten auf einem Kirchhofe beschäftigt ist.)

Sachs.

Jemm! Jemm!
Hallahallahi!
Oho! hallalei! O he! —
Als Eva aus dem Paradies
von Gott dem Herrn verstoßen,
gar schlecht in Schmerz die Leute Kies
an ihren Füßen Allen floßen;
Das jammerte den Herrn,
ihr Füßerlein hatt' er gern;
und seinem Engel rief er zu:
„Da mach' den armen Sündern Schuh;
und da den Adam, wie ich seh',
an seinen Dank mir stärkst die Zeh',
dass recht fortan
er wandeln kann,
so miss' dem auch Stiefel an!" —
Jemm! Jemm!
u. s. w. —

O Eva! Eva! schlimmes Weib!
Das hast du am Gewissen,
dass ob der Füss' an Menschenleib
jetzt Engel schwitzen müssen!
Blickst du im Paradies,
da gabes nassen Kies:
ob deinen jungen Missetat,
hundklein' ich jetzt mit Ahl und Draht,
und ob Herrn Adam's übler Schmäch
versohl' ich Schuh' und Stiefe Dreh'.
Wär' ich nicht fein,
ein Engel rein,
Teufel möchte Schuster sein!
Jemm! Jemm!
u. s. w.

O Eva! hör' mein Klagen auf,
mein' Noth und Sorgen Verdrießen!
Die Kundschaft' die ein Schuster hauf,
die füllt die Welt mit Füßen!
Gäb' nicht ein Engel Trost,
den gleiches Weh erlöst,
und wär' nicht oft in's Paradies,
wie dann ich Schuh' und Stiefel riss'!
Doch küsst den Engel mir die Stirn,
denn schaff' ich Wonne für das Hirn,
und heim in Ruh'
Hans Sachs ein Schuh —,
machen und Tritt dazu..
Jemm! Jemm!
u. s. w.

Ein andermal der
Rede Gesang
der junge Ritter
verstand!

Digitized by Google

Digitized by Google



VORTRAGENDER MEISTERSINGER
AUS GEORG HAGERS MEISTERSANGBUCH (16.—17. Jahrhundert).

Digitized by Google

Digitized by Google

Wie Ring und Parsifal sind nun auch die Meistersinger mit Motivbezeichnung und Notenbeispielen versehen worden. Es ist die kürzeste Form des musikalischen Leitfadens, zum vorbereitenden Studium wohl tauglich. Burgholds Arbeit ist geschickt und fleissig. Freilich lässt sich sehr viel Wichtiges im Schema gar nicht ausdrücken und mancher wird durch die Formeln vielleicht zu äusserlichster Auffassung verführt. Höchst bedenklich bleiben stets die Namen der Motive. Dabei wird immer viel Geschmackloses und Irriges mit unterlaufen. Nur ein Beispiel. Hans Sachs tritt vor Walther zurück. Chamberlain, Richard Wagner S. 381, schreibt: „Gleich, als Hans Sachs in der Singschule zum ersten Male für Walter eintritt: ‚Halt Meister! nicht so geeilt!' da steigt schon aus dem Orchester die tiefe Klage auf:



welche dann im zweiten Akt, in dem Gespräche mit Eva, von den Worten an: ‚Ja, Kind! eine Freiung machte mir Not,' immer ergreifender an das Ohr dringt." Natürlich bezieht sich dieses Motiv auf das Verhältnis Sachsens zu Eva, also auf seine Entsagung. Burghold nennt es aber ein „Sorgemotiv", was mir ganz verkehrt scheint. Burgholds „Entsagungsmotiv" nennt man doch besser „Wahnmotiv", besonders im Hinblick auf sein Erklingen auf der Festwiese. Im zweiten Akt singt Hans Sachs absichtlich zu einem philiströs gemütlichen melodischen Gemeinplatz: „sein Glück ihm anderswo erblüh"; ebenso im 3. Akt: „wär sonst am End' doch hineingerannt". Burghold übersieht diese Stellen völlig. Das Gewebe der Wagnerschen Motive ist so wunderbar fein, ein Vermögen des Unaussprechlichen, ein tönendes Schweigen, dass mir jeder Versuch, darüber in Worten zu kramen und Sigien zu prägen, unfruchtbar und kunstwidrig erscheint. Motive als Notenbeispiele sind meist auch völlig nichtssagend.

109. **Richard Wagner:** Tannhäuser, traducció per J. Lleonart y Maragall y A. Ribera. — Tristan y Isolda, traducció per Joan Maragall y Antoni Ribera. — Els Mestres cantayres de Nurenberg, traducció per Joseph Maragall y Antoni Ribera. Barcelona 1904.

In katalanischer Sprache, die an Spaniens Ostküste in Valencia und Barcelona gesprochen wird, erscheinen hier Wagners Dichtungen. Ausstattung und Einrichtung der Bücher zeugen von hohem Ernst und voller Sachkenntnis. Die Übersetzung ist so wie die französische von A. Ernst, dass der Silbenwert streng gewahrt und mithin jede Änderung der Gesangsnoten ausgeschlossen ist. Die Eigenart von Wagners Dichtersprache lässt sich freilich nicht übertragen und für das Ohr und Stilgefühl des Katalanen werden diese Übersetzungen manche Härten enthalten. Aber die Hauptsache ist erreicht: dieser Text ist auf die deutschen Noten singbar. Ribera hat auch für das tiefere Verständnis vortrefflich gesorgt. Nach Burgholds Vorbild sind die auf einer Tafel zusammengefassten Motive am Rande des Textes fortlaufend vermerkt. Der Leser erhält also ein vollständiges und zuverlässiges Bild vom thematischen Bau. Ganz neu und sehr wertvoll ist die Aufnahme von Wagners eignen programmatischen Erläuterungen: im Tannhäuser stehen die Worte über die Ouvertüre voran, im Tristan die Worte über das Vorspiel, in den Meistersingern die über das Vorspiel zum 1. und 3. Aufzug. Somit wird alles gegeben, um dem Leser das gründliche und tiefe Verständnis von Anfang an zu ermöglichen. Die szenischen Bemerkungen sind natürlich vollständig mitgeteilt, der Tannhäuser erscheint in der allein gültigen Pariser Fassung. Die ganze Arbeit ist von echtem Bayreuther Geist beseelt, ein erfreuliches Zeugnis von dem ernsten Streben, das auch in den romanischen Ländern der deutschen Meisterkunst zuteil wird.

Digitized by Google

110. **Schriften zur deutschen Bühnenkunst:** 1. Das Theater, herausgegeben von Carl Hagemann. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig. Bd. 7—12. 2. Heinrich Stümcke: Corona Schröter. Verlag: Velhagen & Klasing, Bielefeld u. Leipzig. 1904. 3. Carl Hagemann: Regie. 2. Aufl. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig. 1904.

Auf dem Bild über der Türe zu Wahnfried erscheint Wilhelmine Schröder-Devrient als tragische Muse. So ist der grosse und nachhaltige Eindruck verewigt, den Richard Wagner von der Kunst dieser genialen Frau empfing. Hagemann hat in der „Musik" XIII, S. 307 ff. und im Theater Bd. 7 eine schöne, alles Wesentliche heraushebende Schilderung von ihrem Schaffen gegeben. Sie war eine Künstlerin im Zeitalter der Virtuosen, eine Darstellerin aus dem Geiste der Musik, noch ehe die grossen Meisterwerke auf dem Gebiete des musikalischen Dramas ins Leben getreten waren. Das war ihr tragisches Schicksal. Sie konnte von den Zeitgenossen gar nicht recht gewürdigt werden. Noch fehlten alle Massstäbe. Und doch war ihr Wirken nicht umsonst, da sie dem Meister in voller leiblicher Erscheinung das zeigte, was er vom Darsteller verlangen musste, und daher seinen künstlerischen Forderungen Richtung und Gesetz gab. Wagners Schriften sind voll vom Lobe der Schröder-Devrient (vgl. z. B. Glasenapp, Wagner-Enzyklopädie II, 167—173); Hagemann hat nur wenige Stellen herangezogen. Gluck, Mozart, Beethoven, Weber — hier lagen allein würdige Aufgaben für die Künstlerin vor, im übrigen war sie auf den sehr minderwertigen Spielplan ihrer Zeit beschränkt, wo ihre Gestaltungskraft keine hohen Ziele fand, und wo sie doch Grosses leistete. In Wagners Werken gab sie den Adriano und die Senta, „diese Rolle mit so genial schöpferischer Vollendung, dass ihre Leistung allein die Oper vor völligem Unverständnisse von seiten des Publikums rettete. Mir erweckte dies nun den Wunsch, für sie selbst unmittelbar zu dichten, und ich griff um dieses Zweckes willen zu dem verlassenen Plane der Sarazenin zurück". Endlich gab sie noch die Venus, aber ohne Glück. Diese Rolle wich zu sehr von den altgewohnten Formen ab, war undankbar, indem sie tatsächlich in der alten Dresdener Fassung zu wenig opernhaft und andererseits noch nicht dramatisch bedeutend genug ist. Wer weiss, ob wir nicht an letzter Stelle der Erfahrung mit der Schröder die neue, wahrhaft grossartige Venus verdanken, die in der Pariser Fassung aus der alten Dresdener Skizze hervorging! Die Schröder-Devrient war das Urbild der musikalischen Schauspielerin und man darf sicher sein, dass sie, um einige Jahrzehnte jünger, als Isolde und Brünnhilde wie ein erfülltes Bedürfnis in das künstlerische Schaffen des Meisters getreten wäre. Mit Fug und Recht steht sie auf dem Wahnfriedbild neben Schnorr, dem ersten Tristan. Eine neidische Norn verweigert nur zu oft der genialen Persönlichkeit den echtesten Wirkungskreis. Und doch, wenn wir das Ganze überschauen, hat Wilhelmine Schröder-Devrient vielleicht noch mehr durch ihre Anregungen gewirkt, als wenn sie erst später die Gestalten des Wagnerschen Dramas verkörpert hätte. Eine Erscheinung, wie Wilhelmine Schröder-Devrient, und vor ihr zur Zeit Goethes Corona Schröter, deren Lebensbild Stümcke vor kurzem trefflich geschildert hat, zeigt deutlich die tiefe Sehnsucht der Schauspielkunst nach neuem Ausdrucksvermögen, dem weder die Oper noch das gesprochene Schauspiel gerecht werden konnte. Dichter, Musiker, Darsteller, alle streben nach demselben Ziel, das als Ahnung vor ihnen aufdämmert und durch Richard Wagner erfüllt ward: nach dem deutschen Drama aus dem Geiste der Musik. Von den übrigen Bändchen des Theaters möge auch an dieser Stelle erwähnt werden „Goethe als Theaterleiter" von Philipp Stein und „Die Meininger" von Karl Grube, die zwar nicht die Musik im engeren Sinne angehen, wohl aber die Idealisierung des Theaters und damit den Bayreuther Gedanken, der mit allen hochsinnigen künstlerischen Bestrebungen in tiefstem Wesensgrunde verwandt ist. Zur Zeit der Bayreuther Spiele 1904 durfte Hagemann die

Digitized by Google

zweite Auflage seiner „Regie" besorgen, die, mit wichtigen Zusätzen bereichert, nun vor uns liegt und ebenso durch ihren Inhalt wie die Art der Betrachtung und Auffassung der Aufgabe klärend und vertiefend wirkt. Prof. Dr. W. Golther

111. **Wolfgang Golther: Bayreuth.** Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1904.

Als zweites Bändchen der unter dem Namen „Das Theater" von Dr. Carl Hagemann herausgegebenen Sammlung erschien das Werk just als Festgabe zu den letzten Bayreuther Festspielen. Ein Berufener und Vertrauter berichtet darüber dem Eingeweihten nichts Neues, jedoch Altes in neuer, möglichst konzentrierter Form sagend, weitere Kreise dagegen in kürzester Weise über das Wesen und die künstlerische und kulturelle Bedeutung des Bayreuther Gedankens und seiner Verkörperung in den Bayreuther Festspielen aufklärend, so dass das Buch so recht ein Werbebuch für die Bayreuther Kunst ist. Golther vereinigt kürzere und längere Aussprüche Richard Wagners aus seinen „Gesammelten Schriften und Dichtungen" wie aus seinen Briefen über den Plan und die Ausführung der Festspiele mit bedeutsamen Belehrungen ausgezeichneter Jünger des Meisters, zu denen er ja selbst mit gehört, zu einem fesselnden Ganzen. Der Werdegang der Festspiele vom ersten Aufblitzen des Festspielgedankens im Jahre 1850 an, die zahlreichen Wandlungen des ursprünglichen Planes, seine mehrfach versuchte Anpassung an gegebene Verhältnisse und Möglichkeiten, seine immer grösser hervortretende Deutlichkeit und Bestimmtheit, seine Vorbereitung und unter jahrelangen und unermesslichen Schwierigkeiten endlich gelungene Verwirklichung in Bayreuth, die vom Meister selbst vorbereiteten und einstudierten ersten Festaufführungen des „Ring des Nibelungen" (1876) und des „Parsifal" (1882) in Bayreuth, der mutige und unerschrockene Weiterausbau dieser Festspiele durch des Meisters Witwe, Frau Cosima Wagner, ihre Familie und ihre Getreuen in Tat und Werk, die allmähliche Wiedergabe aller dramatischen Werke des Meisters vom „Fliegenden Holländer" ab, das Besiegen aller materiellen und kritischen Hindernisse, der endlich unbestreitbare Erfolg deutsch-nationaler Kunst in Bayreuth vor der ganzen Welt: das alles zieht in wenigen, aber dafür höchst eindringlichen Bildern in diesem kleinen Werk an uns vorüber. Doch der Leser erfährt auch, was Bayreuth innerlich bedeutet, wodurch es unnachahmbar wird: er erkennt die religiöse Weihe und die ethische Läuterung durch die Bayreuther Kunst, deren Grundbedingung die Weltentrücktheit, die Abgeschlossenheit vom oberflächlichen und zerstreuenden Alltagsleben mit seinen Leiden und Lüsten ist. Er wird darüber belehrt, dass in Bayreuth die Oper zum Drama erlöst wird, was im Repertoiretheater entweder gar nicht oder doch nur teilweise und mangelhaft möglich ist. Er wird zuletzt noch über den Stipendienfonds und dessen beabsichtigte Vermehrung durch eine Nationalsammlung zu Ehren der Jahrhundertfeier der Geburt Richard Wagners aufgeklärt und zur Teilnahme aufgefordert. Kurz, wenn er durch die aus Unkenntnis oder böser Absicht meist entstellende Tagespresse bisher einen ganz falschen oder doch schiefen Begriff von Bayreuth hatte, so weiss er nun, „wie das ward" und was es ist. Darum schaffe sich der Bayreuthfreund das Büchlein, das mit einem Bildnis des Meisters sowie einigen andern, die Festspiele betreffenden Bildern und kleinen Plänen geschmückt und überdies geschmackvoll ausgestattet ist, an, um sich zu ergötzen und andere zu belehren und für die echteste Kunst zu werben; der kunstbedürftige Laie aber lerne aus ihm, was ihm nützt und einzig dienlich ist, und wo er diese höchste Kunst in reinster Gestaltung und idealer Aufführung verwirklicht erschauen kann. Kurt Mey

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1905, No. 2. — Zum Gedächtnis des „stillen Poeten" eines Märchenlands ergreift Edgar Istel das Wort in dem Artikel „Peter Cornelius als Mensch und Künstler". Hochinteressant und auch ethnographisch sehr wertvoll ist der Aufsatz „A privat collection of African instruments" von Algernon S. Rose. Es berichten Richard Münnich über „Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig" und Gustav Borchers über den „zweiten musikpädagogischen Kongress in Berlin".

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONAL. MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1905, No. 1. — Die Abhandlung „Deux comptes de la chapelle-musique des rois de France" von Michel Brenet veröffentlicht die Rechnungen von 1532 auf 1533 und von 1619 mit interessanten Kommentaren. Wertvolles berichtet Albert Mayer-Reinach „Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1578—1720"; über „Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des 16. Jahrhunderts" schreibt Elsa Bienenfeld; über (den 1669 geborenen) „Louis Marchand" André Pirro; über „the harpsichord music of Alessandro Scarlatti" I. S. Shedlock (mit wertvollen Illustrationen). Edgar Istels Notiz „Einiges über Georg Bendas, ‚akkompagnierte' Monodramen" richtet sich gegen Brückners Aufsatz über Benda im vorstehenden Heft der Sammelbände.

THE TIMES (London, Wochenausgabe) 1904, No. 1459. — Interessant ist, was in dem Artikel „Music" über die Häufigkeit der Aufführung Wagnerscher Werke in Londoner Konzerten gesagt wird.

FREISTATT (München) 1904, No. 51. — Walther Riezlers Artikel „Symphonia domestica" behandelt das Strauss'sche Werk von einem recht originellen Standpunkt; er findet in ihm eine „Papiermusik" und meint endlich, die Trivialität der Themen und manches andere lege den Gedanken nahe, Strauss habe diese ganze Behandlung des Familienlebens ironisch aufgefasst.

ALLGEMEINE ZEITUNG (Beilage; München) 1904, No. 275. — „Oper und Musikdrama" von Richard Weltrich: Wagners „Tristan und Isolde" ist kein Drama, sondern eine Oper; nur Verblendung kann dazu führen, Wagners Werke in die Entwicklung des gesprochenen Dramas einzureihen; Wagners Schöpfungen gehören unbedingt nicht in die Literaturgeschichte, sondern einzig und allein in die Musikgeschichte.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1904, No. 12. — Sehr reich an Inhalt und an Anregungen ist der Artikel „Über Konzertprogramme" von Siegmund von Hausegger. Als obersten Grundsatz wünscht der Verfasser Verbannung aller Unterhaltungs- und Virtuosenmusik. Den Mustern eines idealen Programms, die v. Hausegger vorführt, ist volles Durchdringen zu wünschen. Die mitgeteilten Äusserungen bedeutender Künstler über die Übelstände einer planlosen Programmzusammenstellung geben ein wertvolles Gesamtbild!

MITTEILUNGEN DER MOZARTGEMEINDE IN BERLIN 1904, No. 18. — Den Hauptaufsatz des vorliegenden Heftes bildet der Aufsatz „Mozart in Italien

Digitized by Google

und seine dort entstandenen Kompositionen" — enthaltend interessante Details über die Reise durch Tirol nach Italien und über die italienischen Opern Mozarts. Es folgt ein bedeutsamer Jubiläumsartikel „Zum zehnjährigen Bestehen der Mozart-Gemeinde in Berlin" und eine Mitteilung „Mozarts erstes Quartett" (entstanden am 15. März 1770 in Lodi auf seiner ersten Reise nach Italien).

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1904, No. 12. — Enthält einen hübschen Artikel „Das Harmonium".

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905, No. 6. — Kurt Meys Studie „Peter Cornelius als Lyriker" fusst auf dem Gedanken, „Cornelius ist in erster Linie und hauptsächlich Lyriker", in dessen Anwendung auf Cornelius' Dichtung und Musik der Verfasser zu dem Schluss kommt, „auch Cornelius konnte den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe". Interessanter Anregungen voll ist der Aufsatz „Hölderlin und die Musik" von Adolf Kessler. Sonst sind noch zu erwähnen die Artikel „Emma Holmstrand" von Gaston Knosp, „Ein Klavierspieler und Komponist" von Adolph Kohut und „Die Entwicklungsgeschichte des Klaviers" von A. Eisenmann.

BÜHNE UND WELT (Berlin-Wien) 1905, No. 7. — Wilhelm Kienzl („Mozart") analysiert mit wohltuender Wärme Mozarts Wesen und Schaffen; er beklagt den „lähmenden Kampf" seines Lebens und schliesst mit den Worten, die Kunst Mozarts werde ein ewig fliessender Urquell sein, aus dem zu trinken man nie satt werden werde. E. v. Komorzynski sucht in einem kleinen Artikel „Emanuel Schikaneder", Mozarts Freund, in das richtige Licht zu setzen. Sehr inhaltsreich ist Anton Lindners Aufsatz „Mozart im Bilde", dasselbe gilt von der Übersicht „Musikalische Wunderkinder" von Kurt Mey. Noch seien erwähnt die Aufsätze „Von den Berliner Theatern" von Heinrich Stümcke und „Leoncavallo's Roland von Berlin" von J. C. Lusztig.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1904, No. 23/4. — „Beethovens Zeitgenossen" nennt Karl Grunsky eine bedeutungsvolle Zusammenstellung charakteristischer Verdammungsurteile, denen die Beethovenschen Symphonieen seitens der Mitwelt ausgesetzt waren. Von grösstem Wert ist der Aufsatz „Bruckner als sein eigener Interpret" von Theodor Helm, der auf persönlichen Erinnerungen beruht. Ernst Decsey's Studie „Das Hauptthema der Romantischen Symphonie" liefert einen Beitrag zu Bruckners Harmonik. Max Morolds Artikel „Die Händel-Partituren von Josef Reiter" erklärt die Neubearbeitung Händels durch den Wiener Komponisten. — Ausserdem: „Liszt und Wagner" von August Göllerich und „Tristan und Isolde in Paris" von Karl Grunsky.

DIE ZEIT (Wien) 1904, No. 812. — Im reizvollen Rahmen eines Feuilletons „Madama Butterfly" bespricht Paul Marsop die charakteristischen Eigenschaften von Puccini's neuer Oper. Er gibt zugleich einen Überblick über die Ausbreitung der Halbweltstoffe in französischen und italienischen Opern und schliesst mit dem Wunsch nach einer Zeit, in der der Genius der italischen Kunst wieder das meisterliche Bild einer Frau auf die Szene stellt, die nicht der Halbwelt angehört.

ÖSTERREICHISCHE RUNDSCHAU (Wien) 1904, No. 7 und 9. — No. 7 enthält einen Artikel „Christian Felix Weisse", in dem E. v. Komorzynski die Bedeutung Weisses für die Geschichte des deutschen Singspiels ausführt. — No. 9 einen „Mahler und Richard Strauss in Wien" überschriebenen Aufsatz von Robert Hirschfeld, worin namentlich Mahlers Kompositionsweise sehr scharf angegriffen wird. Es heisst da u. a., Mahlers Musik lebe nur von der Methode, das, was

Digitized by Google

andere schon berührt haben, recht trivial auszubreiten, und das führt zu dem Satz: „Die Mahlersche Symphonie ist kein Fortschritt, sondern ein Rückschlag. In ihr lebt Meyerbeer wieder auf. Nur zeugt Meyerbeers Musik von reicher, starker Erfindung." Auch Strauss wird streng beurteilt und gesagt, es sei traurig, dass der Führer der modernen Musik sich mit, wenn auch geistvollen, Späßen abgebe.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1905, No. 4. — In einem Aufsatz „Karl August Fischer, ein Orgelkönig" ergreift Kurt Mey das Wort zu Ehren Fischers, der von Liszt hoch geschätzt wurde und dessen Leben und Schaffen Mey sehr schön aufrollt. Ausserdem beginnt in dem Heft ein Artikel über „Antonio Stradivari und seine Geigen" von R. Fiege.

WESTERMANNS MONATSHEFTE (Braunschweig) 49. Jahrg., No. 4. — Der Aufsatz „Aus Richard Wagners Liebesleben" von Ernst Warburg gibt eine treffliche Darstellung von Wagners Beziehungen zu Mathilde Wesendonk.

DER TÜRMER (Stuttgart) 1905, No. 4. — Karl Storcks Studie „Die Vorherrschaft der Fremde im deutschen Liede" enthält eine kurze Charakteristik der Madrigal-Komposition.

THE FORTNIGHTLY REVIEW (London) 1905, Januar. — „Anton Rubinstein" wird von A. E. Keeton als ein „Künstler durch und durch" gefeiert, ein schöner Überblick seines Schaffens gegeben, auf seine Verdienste um den musikalischen Unterricht ganz besonders hingewiesen.

THE NORTH-AMERICAN REVIEW (Newyork) Bd. 179, No. 6. — Lawrence Gilman behandelt in seinem Essay „The new american music" die Kompositionen von Artur Farewell, die er national und originell, echte Kunstwerke nennt.

LA REVUE MUSICALE (Paris) 1905, No. 1. — Enthält eine Vorlesung über das Thema „Comment étudier l'histoire de la musique" von Jules Combarieu.

L'EUROPE ARTISTE (Paris) 1904/5, No. 5 und 6. — In einem Aufsatz „César Franck" von Péladan wird der französische Meister als ein ganz für die Kirche geschaffener Musiker gepriesen und von diesem Standpunkt aus sein Schaffen einer liebevollen Analyse unterzogen. — Albert Trotot bespricht unter dem Titel „Leçons du passé" die französischen Konzerte des Jahres 1904. — Die „Lettre de Hollande" von Marie Berdenis v. Berlekom befasst sich mit dem Musikdrama „La mort d'Elaine" von Emil von Brucken-Fock.

BERLINER BÖRSEN-COURIER 1905, No. 9. — Paul Bekkers Studie „Richard Strauss" enthält eine grosse Zahl charakteristischer Züge, die Strauss' persönliches Wesen kennzeichnen: aus einer Reihe kleiner Anekdoten geht sein gänzlicher Mangel an Vornehmtuerei und Pose hervor und es heisst u. a.: „Man hat das Gefühl, als brächte er es fertig, bei allzu grosser Hitze auch das Konzert in Hemdsärmeln zu dirigieren." Schliesslich hofft der Autor, Strauss werde in nicht zu langer Zeit dem Theater Valet sagen und nur seinem Komponistenberuf leben.

DEUTSCHE WOCHENZEITUNG FÜR DIE NIEDERLANDE UND BELGIEN (Amsterdam-Antwerpen) 1904, No. 52. — Sehr aufschlussreich ist der Artikel „Der Nichtanschluss an die Berner Konvention — ein Krebsschaden für den deutschen und niederländischen Musikalienhandel", aus dem hervorgeht, dass einzelne holländische Firmen in der gewissenlosesten Weise deutsche Musikalien nachdrucken, wodurch der deutsche Handel ebenso sehr wie die soliden Verleger Hollands unmässig geschädigt werden; der Verfasser wünscht auf das Entschiedenste den Anschluss Hollands an die Berner Konvention.

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Anselm Götzel: „Zierpuppen", komische Oper in einem Aufzug, frei nach Molière von Richard Batka.

Edgar Istel: „Der fahrende Schüler", komisch-romantische Oper in einem Aufzug, Dichtung vom Komponisten.

Friedrich Schirza: „Die letzte Wacht", dramatische Szene von Richard Batka.

Claude Terasse: „Pantagruel", eine Rabelais-Oper in fünf Akten, Text von Eugène Demolder und Alfred Jarry, geht ihrer Vollendung entgegen.

Paul Vidal: „Ramses", Text von Camille de Sainte-Croix und Henri Bugneux, soll noch in dieser Saison an der Grossen Oper in Paris zur Aufführung kommen.

Heinrich Zoellner: „Die lustigen Chinesinnen", ein heiteres Werk, Dichtung vom Komponisten, wird Anfang nächster Saison seine Uraufführung am Stadttheater in Leipzig erleben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Rouen: Das Théâtre des Arts bereitet die Aufführung der Oper „Suzel" vor, Text von Julien Goujon, Musik von Bernède.

Turin: 29. Januar. „Giovanni Gallorese", historische Oper in drei Akten von dem jungen Veroneser Komponisten Italo Montemezzi, Text von F. D'Angelantonio wurde gestern bei seiner Uraufführung hierselbst beifällig aufgenommen.

KONZERTE

Berlin: Für das Frühjahr 1906 ist ein Händelfest geplant. Eine Vereinigung hervorragender Musiker und Musikfreunde, an deren Spitze Graf Hochberg steht, will durch das Fest das Interesse für den grossen Komponisten neu beleben.

Eisleben: Der seit mehreren Jahren bestehende Bachverein (Leitung: Otto Richter) hat es sich zur Aufgabe gemacht, den Werken des Grossmeisters eine belebende Macht in der Öffentlichkeit schaffen zu helfen. Er veranstaltet zu diesem Zwecke jährlich mehrere Konzerte, in denen instrumentale und gesangliche Kompositionen Bachs dargeboten werden, in denen aber auch Werke von Zeitgenossen oder von Vorgängern und Nachfolgern seines Kunstschaffens zum Vortrag gelangen. Bisher kamen in diesen Konzerten zur Aufführung die Kirchenkantaten (mit Orchester): „Wer da glaubet und getauft wird", „Ich will den Kreuzstab gerne tragen", „Wer weiss, wie nahe mir mein Ende", „O Ewigkeit, du Donnerwort!", „Ich habe genug", Teile der „Jagdkantate", sowie (vor Gründung des Vereins) die Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott!" und das Weihnachtsoratorium. An Instrumentalwerken wurden vorgetragen die Goldbergschen Variationen für zwei Klaviere, das Konzert für drei Klaviere mit Orchester, die Chromatische Phantasie und Fuge, das „Musikalische Opfer", eine Anzahl Choralphantasieen

Digitized by Google

für Orgel bzw. Orchester u. v. a. Der Verein veranstaltete vor mehreren Tagen sein erstes dieswinterliches Konzert, für das die Damen Klara Birgfeld-Leipzig (Klavier), Lina Schneider-Eisleben (Sopran) und Else Freitag-Göttingen (Violine) sowie Fritz Fuhrmeister-Berlin gewonnen waren und in dem u. a. das „Konzert im italienischen Stil", Teile des Violinkonzertes in a-moll, der Beethovensche Liederkreis „An die ferne Geliebte", sowie Klavierstücke von Max Reger geboten wurden.

Frankfurt a. M.: Das von Bernhard Scholz komponierte Schillersche Gedicht „Nänie" wird bei der Schillerfeier im Mai von den vereinigten Männerchören zur ersten Aufführung gelangen.

Paris: Im Mai finden an vier Abenden grosse Festaufführungen Beethovenscher Werke statt unter Leitung von Felix Weingartner und Mitwirkung des Colonne-Orchesters. Das Programm setzt sich zusammen aus den neun Symphonieen, dem Violinkonzert und dem Klavierkonzert G-dur.

Turin: Im März und April sollen grosse Orchesterkonzerte stattfinden, bei denen u. a. Siegfried Wagner, Max Fiedler, Felix Weingartner, Oskar Nedbal, Toscanini und Martucci als Leiter eigener und fremder Kompositionen fungieren werden.

Zürich: Für das eidgenössische Sängerfest wurde zum Festdirigenten für den Volksgesang Musikdirektor Dr. Attenhofer, für den Kunstgesang Direktor Angerer gewählt. Die Leitung des Begrüssungskonzerts wurde Volkmar Andreae übertragen.

TAGESCHRONIK

Wir werden um Abdruck nachstehenden „Offenen Schreibens an den Vorsitzenden des Richard Wagner-Vereins zu Amsterdam Herrn Dr. Henri Viotta-Haag" ersucht: „Von vollgültiger Seite ist den Unterzeichneten bestätigt worden, dass Sie, trotz mehrfacher schriftlicher Proteste, beabsichtigen, das Bühnenweihfestspiel Richard Wagners ‚Parsifal' im Mai d. J. in Ihrer Gesellschaft aufzuführen. Dass diese Aufführung trotzdem eine öffentliche wäre, darüber kann niemand im Zweifel sein; denn eine von einem geschlossenen Verein ausgehende Schaustellung, zu der sich jeder Beliebige durch Ankauf einer Eintrittskarte oder einer Mitgliedskarte Ihres Vereins Zutritt verschaffen kann, unterscheidet sich, materiell wie rechtlich, in nichts von einer öffentlichen theatralischen Darbietung. Selbst in der Annahme, dass Sie, bona fide handelnd, die Aufführung zum Zwecke der Vermittlung des Kunstwerkes an eine engere Gemeinde in's Auge gefasst hätten, müssten wir im Namen Richard Wagners und seiner Erben nachdrücklichst dagegen Verwahrung einlegen, dass unter dem Scheine einer Vereinsaufführung oder irgendeiner anderen täuschenden Umhüllung, von irgendwem oder irgendwo einer der schreiendsten Rechtsbrüche und moralisch verwerflichsten Handlungen verübt oder geduldet wird. Vielleicht wissen Sie nicht, dass es laut eines offenkundigen Briefes an Ludwig II. König von Bayern die letztwillige Verfügung des grossen Toten war, dieses Werk einzig und allein für Bayreuth zu erhalten, und haben daher nicht bedenken können, dass im bürgerlichen Leben jede, auch die geringste Verletzung der letztwilligen Verfügung eines Verstorbenen sich als eine unwürdige Missachtung heiliger Gefühle charakterisiert und immer und ewig, zu allen Zeiten und bei allen Völkern, auf das Schuldkonto einer zweifelhaften Gesinnung gesetzt ist. Jedoch, und das geht Sie als den Vorsitzenden eines Vereins an, der einer grossen Sache zu dienen vermeint, — in einem viel schlimmeren

Digitized by Google

Lichte erscheint, nicht nur in den Augen der Zeitgenossen, wer aus Gründen des Ehrgeizes, der Selbstgefälligkeit oder der Bereicherung eben diese Sache verrät, indem er sich an dem Geiste einer erhabenen Idee, einer heiligen Kunst, versündigt. Wir halten Sie für zu anständig, den abscheulichen Kniff eines amerikanischen Unternehmers dadurch zu übertreffen, dass Sie unter der Vorspiegelung eines künstlerischen Interesses Ihrem Lande die Rechtmässigkeit einer Aufführung des ‚Parsifal' vortäuschen wollen. Sie leben in einem Lande, dessen Gesetzgebung die Ausbeutung fremder künstlerischer Erzeugnisse einstweilen noch gestattet; de jure können Sie tun und lassen, was Ihnen beliebt; doch es wäre traurig, wollte ein Edelmann ein juristisch formales Recht zur Beschönigung einer unedlen Handlung missbrauchen. Sollten Sie das Vermächtnis des verewigten Meisters nicht kennen, so werden Sie wenigstens den Geist einer Kunst achten müssen, die eine Welt von Liebe und Schmerz in sich birgt und ein Menschheitsschicksal voll Blut und Wunden verkörpert. Sollte auch diese letzte Mahnung Ihr Herz nicht rühren können, so werden Sie schliesslich die Gefühle und Empfindungen eines dem Ihrigen blutsverwandten Volkes achten müssen, das in Richard Wagner einen seiner grössten Söhne verehrt und das Andenken an ihn, wie die Pflege seines Namens und seiner wahrhaften, ganzen und unteilbaren Kunst, wie etwas Heiliges und als eine der ersten und vornehmsten nationalen Pflichten betrachtet. Noch hoffen und glauben wir, dass Sie als Künstler, der seinen Namen wert hält, Ihren Irrtum nach allen Richtungen hin einsehen und Ihr Vorhaben aufgeben werden. Gezeichnet: Karl Klindworth. C. F. Glasenapp. Hans Paul Freiherr von Wolzogen. Engelbert Humperdinck. Rudolf M. Breithaupt."

Eine grosse Anzahl deutscher Kapellmeister hat gegen die geplante Aufführung des „Parsifal" in Amsterdam gleichfalls Protest eingelegt.

Eine „Richard Wagner-Gesellschaft für germanische Kunst und Kultur" hat sich in Berlin konstituiert. Präsident der Gesellschaft ist Prof. Dr. Josef Kohler, Vizepräsident Prof. Dr. Hans Dütschke, Schatzmeister Rentier Eugen Schweitzer. Zweck der Gesellschaft ist, der Kunstanschauung Richard Wagners besonders auf dramatischem Gebiete im Kampf gegen unkünstlerische und kulturwidrige Bestrebungen, wie überhaupt einer vertieften künstlerischen Auffassung in weiten Kreisen des Volkes zum Siege zu verhelfen. Dieser Zweck soll vor allem durch die Aufführung von Schauspielen zur Hebung germanischer Kunst und Kultur erreicht werden. Die Gesellschaft wird aber auch im Sinne eines Wagnerschen Gesamt-Kunstwerkes durch Vorführung von Werken der bildenden Kunst und Musikaufführungen im Geiste Richard Wagners wirken.

Die neue Bühnen-Schiedsgerichts-Ordnung hat nach ihrer Genehmigung durch den Zentralausschuss der Genossenschaft nun auch die Zustimmung des Deutschen Bühnenvereins gefunden. Damit ist die Norm geschaffen, nach der das deutsche Bühnen-Schiedsgericht von nun ab als eine den beiden Körperschaften, Bühnenverein und Genossenschaft, an Stelle des bisherigen Schiedsgerichtes des Deutschen Bühnenvereins gemeinsame Institution arbeiten soll.

Die 2000. Pensionierung hat die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger soeben in ihrer Pensionsanstalt vollzogen. Eine imponierende und stolze Ziffer!

Auf einer Studienreise hat der Professor an der Prager tschechischen Universität Dr. Ernst Kraus in Göteborg einige unbekannte Manuskripte Friedrich Smetana's aufgefunden, der einige Jahre als Kapellmeister in Göte-

Digitized by Google

borg gewirkt hat. Von den Kompositionen soll ein Capriccio demnächst zur Veröffentlichung gelangen.

Die Probenummer einer neuen, in Helsingfors unter Redaktion von Axel von Kothen erscheinenden Halbmonatsschrift „Finsk Musikrevy" ist uns zugegangen.

Zum Direktor des Stadttheaters in Mainz wurde in nicht öffentlicher Sitzung der Stadtverordneten Max Behrend-London gewählt.

Gerichtsassessor Dr. Kurt von Mutzenbecher wurde zum Intendanten der königlichen Schauspiele in Wiesbaden ernannt.

Die vom Collège de France in Paris neu errichtete Professur für Geschichte der Musik ist dem Musikschriftsteller Jules Combarieu übertragen worden.

Der Komponist Alexander von Fielitz und der Pianist Waldemar Lütschg in Berlin haben eine ehrenvolle Berufung an das „Musical College" in Chicago angenommen, erster für Komposition, letzter als Klavierprofessor.

Der Violinvirtuose Hans Lange wurde als erster Konzertmeister an die Oper in Frankfurt a. M. engagiert.

Adrian Rappoldi, Sohn des verstorbenen Hofrat Prof. Eduard Rappoldi, hat in Dresden eine „Geigerschule" gegründet.

Der erste Kapellmeister des Herzogl. Hoftheaters in Dessau, Dirigent des Musikvereins, Alfred Lorenz, wurde zum Hofkapellmeister ernannt.

Rechtsanwalt Hugo Faisst in Stuttgart hat der Kaiser von Österreich für seine Verdienste um die Sache Hugo Wolfs das Offizierkreuz des Franz Josefordens verliehen.

Generalintendant Ernst von Possart in München erhielt vom Grossherzog von Weimar die I. Klasse der Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Dem Kammersänger Franz Naval in Berlin wurde vom Herzog Ernst zu Sachsen-Altenburg die goldene Medaille mit der Krone für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Den Stern mit Brillanten zum Königl. Kronenorden zweiter Klasse mit Brillanten erhielt der Generalintendant der königl. Schauspiele in Berlin Kammerherr von Hülsen.

Kammervirtuos Adolf Hartdegen-Kassel wurde vom Fürsten Friedrich zu Waldeck-Pyrmont die geldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Dem Kantor und Chordirigenten Paul Schärf in Berlin ist der Titel „Königlicher Musikdirektor" verliehen worden.

Gelegentlich des am 18. Januar in Berlin abgehaltenen Ordensfestes erhielten Prof. Philipp Scharwenka in Charlottenburg den Roten Adlerorden vierter Klasse, Königl. Musikdirektor Bünte in Hannover den Kronenorden dritter Klasse, Kammermusiker Liebig in Berlin und der Musiklehrer Sussmann an der Militär-Erziehungsanstalt zu Annaberg den Kronenorden vierter Klasse.

Katharina Fleischer-Edel in Hamburg wurde vom Grossherzog von Baden zur Kammersängerin ernannt.

Hofopernsängerin Marie Goetze in Berlin wurde von der Kaiserin mit dem Silbernen Frauenverdienstkreuz am weissen Bande ausgezeichnet.

TOTENSCHAU

Am 28. Dezember starb in Riga der lettische Komponist Kahrlis Baumann.

In New York starb am 8. Januar der Flötenvirtuose Charles Molé, zwei Stunden nachdem er im Symphonie-Konzert von W. Damrosch mitgewirkt hatte.

Digitized by Google

Molé war vor 52 Jahren in Mühlhausen im Elsass geboren, war anfangs der achtziger Jahre einer der bekanntesten Solisten des Bilse-Orchesters in Berlin, dann lange Zeit erster Flötist des Bostoner Symphonie-Orchesters. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Paris kehrte er vor etwa drei Jahren wieder nach Amerika zurück und trat in das New Yorker Symphonie-Orchester ein. Er hat viele Kompositionen für Flöte geschrieben, auch eine komische Oper.

Musikalienhändler Bruno Scheithauer in Berlin, Mitglied des Präsidiums des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes ist 42 Jahre alt am 12. Januar gestorben.

In Rixdorf bei Berlin starb am 13. Januar Musikdirektor Otto Kramer.

Zu Templin in der Uckermark verstarb am 22. Januar der Musikhistoriker Prof. Robert Eitner. 1832 in Breslau geboren, war Eitner zuerst ausübender Künstler, widmete sich aber später ganz der Musikwissenschaft, speziell auf musikhistorischem und bibliographischem Gebiet. 1869 rief er die „Gesellschaft für Musikforschung" ins Leben. In den „Monatsheften für Musikgeschichte", deren Redaktion Eitner führte, sind viele Beiträge aus seiner Feder veröffentlicht. Seine Hauptwerke sind die „Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts", sowie das zehnbändige „Quellen-Lexikon" für Musikgeschichte.

In Leipzig, wo er seit über einem halben Jahrhundert gelebt und gewirkt hat, ist, nahezu 84 Jahre alt (er war am 24. Januar 1821 zu Waldenburg in Sachsen geboren), der Musikschriftsteller Dr. Alfred Dörffel, der „Ehren-Bibliothekar" der Musikbibliothek C. F. Peters, am 22. Januar gestorben. Die wertvolle musikalische Leihbibliothek, die er s. Z. ins Leben gerufen hatte, bildete späterhin den Grundstock der erwähnten, 1894 eröffneten Musikbibliothek Peters, die seither so segensreich gewirkt hat. Dörffel ist vielfach und mit Erfolg auf dem Gebiete der musikalischen Bibliographie tätig gewesen; man verdankt ihm u. a. theoretische Kataloge der Werke Bachs und Schumanns. Auch als Musikschriftsteller und Kritiker hat Dörffel Gediegenes geleistet.

Am 27. Januar starb in Dresden der Komponist Alphons Maurice.

In Leipzig verschied am 29. Januar Geheimrat Max Staegemann, der nach Aufgabe einer ruhmreichen Bühnensängerlaufbahn (1863—1876), in der ihm auch der Titel eines Königl. preussischen Kammersängers zuteil geworden war, sich als Theaterleiter — erst in Königsberg und seit 1882 als Direktor der vereinigten Leipziger Stadttheater betätigt hat. Max Staegemanns ganz hervorragende Leistungen als Heiling, Templer, Vampyr, Don Juan, Fliegender Holländer und Hans Sachs sind in die Ruhmesblätter der deutschen Operngeschichte eingetragen, für die auch der Theaterdirektor Staegemann während seines Leipziger Wirkens, das laut Kontrakt mit dem Stadtrate noch bis Juni 1909 währen sollte, manche vornehme Bühnentaten und dankenswerte Endeckungen junger Talente beigesteuert hat. Max Staegemann stammte mütterlicherseits aus der berühmten Schauspielerfamilie Devrient.

Der seit kurzem pensionierte Chordirektor des Weimarischen Hoftheaters, Guido Kallenberg, ist am 30. Januar gestorben.

In Osnabrück verschied der Musikdirektor Eugen Drobisch, der sich auch als Komponist einen Namen gemacht hat.

Im Alter von 72 Jahren starb in Arezzo Cosimo Forti-Burati, Komponist geistlicher Musik und zweier Opern.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Die französische und italienische Oper wetteifern mit einander. Erstere macht volle Häuser mit Charpentier's „Louise". An Stimmenpracht wird jedoch die französische weit übertroffen durch die italienische Oper, die unter ihrem vorzüglichen Kapellmeister Abbate Gennaro ein Ensemble darbietet, wie es hier kaum dagewesen sein dürfte. Der Verlauf der Stagione macht Direktor de Hondt alle Ehre. — Der heissumstrittene heilige Gral wird nun auch in Europa Bayreuth entrissen und hier enthüllt werden! Die Proben zur Aufführung des Parsifal durch den Richard Wagner-Verein sind unter Dr. Henri Viotta in vollem Gange. Hans Augustin

BERLIN: Königliches Opernhaus: Zweimal trat Marie Ekeblad hier auf, als Mignon und als Elsa. Nach dem zweiten Abend wurde sie auf mehrere Jahre für das Berliner Opernhaus verpflichtet, obwohl das betreffende „Fach" bereits zweifach besetzt ist. Es war ein grosser Erfolg und eine noch grössere Überraschung. Nach den ersten Szenen der Mignon konnte ein Musiker nicht mehr im Zweifel sein, dass Fräulein Ekeblad eine durch und durch ernste Künstlernatur sei und dass sie singen, wirklich singen könne. Ob aber diese Art gerade für ein Theaterpublikum geschaffen war? Ein weicher, dunkel gefärbter Sopran, fast Altcharakter. Dem Elementaren ihrer Stimme entsprachen Vortrag und Spiel. Nichts Lautes, nichts Heftiges. Etwas Nordisches, Versonnenes, Einsames lag über alledem. Etwas wundersam Lockendes für den, der ihm wahlverwandt ist. Aber konnte gerade das auf der Bühne wirken? Im Theater verlangen sie Feuer, nicht Glut. Vor allem: konnte jene Art für jeden verständlich sich mitteilen gerade in der Konfitürenmusik des Ambroise Thomas? Nun, Fräulein Ekeblad hat das kleine Wunderchen zustande gebracht. Nach dem ersten Akte klang es wie freundlicher Beifall, nach dem letzten wie Begeisterung. Die Steigerung liess am zweiten Gastspielabend nicht nach. Lohengrin wird meist auf die „grosse Oper" hin stilisiert. Wie Fräulein Ekeblad die Elsa gab, merkte man nichts mehr von dem Wagner, der von Meyerbeer ausgegangen war. Das war ganz und gar der Wagner, den die nordische Sagenwelt begeisterte, und den die wuchtige Grösse des Nordens so wuchtig gross in seiner Kunst werden liess. Willy Pastor

DARMSTADT: Vom Hoftheater ist in diesem Winter andauernd wenig zu berichten, da der Spielplan durch die Bühnenverhältnisse des Interimstheaters naturgemäss manche Beschränkung erleiden muss. Zu Beethovens Geburtstag wurde „Fidelio" zum hundertsten Male aufgeführt. Neu einstudiert erschien Bellini's „Norma", „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach, Heubergers „Opernball" und Rossini's „Wilhelm Tell", von denen namentlich die letztgenannte Oper in trefflicher Besetzung der Hauptrollen und ausgezeichnet inszeniert einen kräftigen Erfolg hatte. H. Sonne

ELBERFELD: Das neue Jahr brachte hier zwei Uraufführungen. Die Oper „Z'widerwurz'n" von Ernst Korten ist die Arbeit eines begabten Autodidakten und verdient als solche alle Anerkennung. Korten wollte eine Volksoper schreiben und griff deshalb nach einem bekannten volkstümlichen Stoff, dem gleichnamigen Charakterbild von Hermann von Schmid; aber die musikalische Behandlnng entbehrt der volkstümlichen Einfachheit. Die Musik enthält zu wenig Eigenart; für eine „Volksoper" fehlt es ihr an leicht fasslicher, entwickelter Melodik. Während im ersten Akt grosse Abgerissenheit

Digitized by Google

herrscht, gibt sich der zweite am einheitlichsten und stimmungsvollsten; auch der dritte enthält noch manches Schöne. Die schwächste Seite ist jedenfalls die Instrumentation, die bald zu dürftig, bald zu überladen erscheint. Wirksam sind die beiden ersten Aktschlüsse gestaltet; daneben fehlt es nicht an merklichen Längen. Um die Aufführung machten sich ausser Kapellmeister Cassirer die Damen Erikens (Stasi) und Kaiser (Crescenz), sowie die Herren Corvinus (Kurzenbauer), Sorani (Martl) und Wiedemann (Schmuggler Hias) verdient. — Eines noch grösseren äusseren Erfolges hatte sich „Die schwarze Nina" von Alfred Kaiser zu erfreuen. Es ist eine veristische, realistische Oper, und da die Handlung eine in einer süddeutschen Fabrikstadt bildende Streikgeschichte bildet, zugleich ein geschickt und effektvoll gearbeitetes, aktuelles Werk. Kaiser nennt es „Volksoper" und zwar in dem Sinne, dass er „fürs Volk" schreiben wollte; deshalb wählte er einen einfachen, volkstümlichen Stoff, deshalb befleissigte er sich auch eines einfachen melodischen Stils, ohne doch trivial zu werden. Die durchaus moderne Instrumentation ist durchsichtig, so dass die Singstimmen vom Orchester nicht erdrückt werden. Die Hauptrolle der „Schwarzen Nina", einer Carmen-Natur, wurde von Rose Kaiser besonders darstellerisch vorzüglich durchgeführt. Gut war auch Hans von Hessert als Arbeiterführer Michel. An dem Erfolge hatten ausserdem Goldbergs Regiekunst und Baldreichs sichere musikalische Leitung hervorragenden Anteil.

F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Der Einakter „Helena" von C. Saint-Saëns und das mit der jüngsten Sonzogno-Prämie gekrönte Musikdrama „La cabrera", Text von H. Cain und Musik von G. Dupont, erlebten an einem Abend ihre Erstaufführungen in Deutschland. In beiden Werken war der Liebe Müh an der Sicherheit und der künstlerischen Gediegenheit kenntlich, die schon in den Premièren walteten; zu diesem vorteilhaften Eindruck trat in der „Helena" die durchaus von feinem Geschmack eingegebene Tonsprache, die sich beim Erscheinen der Venus vor der Gattin des Menelaos zu schmeichelndem Reiz steigert und beim Auftreten der schicksalkündenden Pallas auch kräftig dramatische Allüren gewinnt. Hier tat auch die treffliche Inszenierung mit einem stimmungsvoll gemalten Prospekt des brennenden Troja das ihrige. Aber Prospekte und Maschinen konnten das breite Ritardando der Handlung nicht hinwegtäuschen: ein einziger Entschluss mit langem Präludium und schleppender Coda ist noch kein Drama, selbst kein einaktiges. Nach der immerhin fein abgeschliffenen, geistvoll konstruierten Arbeit von Saint-Saëns nahm sich die „Cabrera" mit ihrem Rückfall in den klotzigen Mascagni-Stil (aber ohne die hinreissenden dramatischen Effekte der „Cavalleria" und ihre genialen musikalischen Ideenblitze) wie eine schwerfällige Molluske aus, die nur durch das reiche Darstellungsvermögen von Frau Kernic und Herrn Gentner einen Schein von Leben erhielt. Die stärksten Eindrücke der „Helena" vermittelten Herr Forchhammer und die Damen Marck und Greeff-Andriessen, welch letztere die Titelrolle inne hatte.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Hans Tänzler vom Danziger Stadttheater gastierte auf Engagement; in der freundlichen Absicht, uns mit seiner Kunst Ersatz für den von uns scheidenden Herrn Thyssen zu bieten. Der junge Mann bringt für die Bühne eine stattliche Figur und frische, in der Höhe auch glanzvolle Tenormittel mit. Leider aber ist er, offenbar infolge Mangels an stimmlicher Kultur, nicht imstande zu nuancieren und rein zu intonieren. Als Raoul und Lohengrin hielt er mit unerbittlicher Konsequenz Distanz von einem viertel Ton unterhalb der Stimmung des Orchesters. So etwas ist bei uns aber noch unmöglich. Als Stolzing war er mit der Intonation etwas glücklicher, aber zu unpoetisch in der Empfindung der herrlichen Musik. — Nach langer Zwischenpause gab's endlich einmal wieder Hermann Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung" zu hören —.

Digitized by Google

ein Werk, dessen Würdigung durch das Publikum im allgemeinen in schreiendem Gegensatz zu seinem Werte steht. Diesmal schlug aber die köstliche Oper, die durchaus sui generis ist, mit nichts vergleichbar, mächtig ein, so dass man ihm wohl endlich eine Gegenwart prophezeien darf. Die Aufführung, die Gille leitete, war etwas derb und possenhaft, geriet aber im Musikalischen recht schön. Die Hauptrollen sangen Frau Fleischer-Edel und Herr Dawison. Heinrich Chevalley

MANNHEIM: Das neue Jahr brachte die Uraufführung von Leo Falls Oper „Irrlicht". Das Libretto verfasste ein ehemaliger Schauspieler, der pseudonym als Ludwig Fernand zeichnet. Es ist nach bekannten Motiven aufgebaut und erscheint in Diktion und Metrik oftmals holperig und sehr gesucht. Warum die Oper „Irrlicht" betitelt wurde, ist aus der Handlung nicht zu ersehen, vielleicht aber soll die Liebe unter zwei Geschwistern das Irrlicht sein, das die Liebenden dem Verderben zuführt. Gerhard, der aus dem Kriege heimgekehrte Sohn einer Almosengängerin, gewinnt die Liebe Gertas, der Tochter des Bürgermeisters. In ihrer Liebesnot wollen die Liebenden fliehen, da gerät durch einen Zufall des Bürgermeisters Haus in Brand, der Gertas Vater den Tod bringt. Sterbend bekennt der Bürgermeister, dass die Liebenden Geschwister sind. Gerta sucht den Tod in den Wellen. Leo Fall ist ein Musiker, der etwas zu sagen hat. Er hat Sinn für Melodie und prägnanten Rhythmus, er harmonisiert geistreich und instrumentiert sehr geschickt. Aber er nimmt überall nur einen kurzen Anlauf, sein Stil ist aphoristisch, und in den einzelnen Instrumenten wird auf Kosten der Einheitlichkeit viel zu viel charakterisiert. Einige Arien und Duette sind hübsch, auch die Vor- und Zwischenspiele können gut gefallen, die schleppende Handlung aber und der Mangel an Einheit und echter Dramatik vereiteln einen durchschlagenden künstlerischen Erfolg. Falls Begabung scheint ihn nach der Operette hinzuweisen. K. Eschmann

MÜNCHEN: Der bedeutungsvollen Tätigkeit Mottls verdanken wir eine Opernneuheit, die sich länger als die bisherigen Novitäten auf dem Spielplan behaupten dürfte: die musikalische Komödie „Beatrice und Benedict" in zwei Akten von Hector Berlioz. Das Textbuch, das sich der Dichterkomponist aus Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts" mit recht munteren eigenen Zutaten zusammengeschnitzelt hat, und worauf er, wie Briefe beweisen, nicht wenig stolz war, ist durchaus liebenswürdig, von harmloser Nettigkeit auch da, wo der unvermeidliche Einschlag ins Sentimentale auf einmal den Kontrast zwischen den beiden Liebespaaren auf die Spitze treibt. Für zwei Akte ist die Fabel beinahe zu dünn und ohne die zwei Kapellmeisterszenen, die mit ihr eigentlich nur in lockerstem Zusammenhang stehen, fast witzlos; aber es ist alles so niedlich und naiv aneinandergefädelt, dass man schon recht gallig sein müsste, um nicht Gefallen daran zu haben. Die Musik zeigt unsern Komponisten als geschmeidigen Plauderer; bis auf die rhythmischen Pikanterieen in der Ouvertüre, den Konversationsszenen und Chören ist vom „Berlioz" verblüffend wenig zu spüren; auch das Orchester spart mit den Farben, wo es geht. Man hat uns einige Wochen vorher Stücke daraus im Konzertsaal vorgeführt, und wir waren überrascht von ihrer unvergleichlich besseren Wirkung im Theater; das ist wieder ein Beweis, wie sehr man Theatermusik durch konzertmässige Vorführung verballhornt. Die Aufführung unter Mottls überlegener Direktion war sehr genussreich und Gegenstand lebhaften Beifalls. Dr. Walter sang den Benedict, Frau Bosetti die Beatrice, beide mit durchsichtig feinem Humor; ungemein warm empfunden war die Hero der Frl. Tordek, eine Sehenswürdigkeit der köstlichen Somarone unseres Geis. — In dem übrigen Opernrepertoire spielt gegenwärtig die Besetzungsfrage infolge der Abwesenheit der ersten Kräfte noch immer eine Rolle. So musste neulich in der Not, um eine Lohengrin-Aufführung zu retten, unsere Nachbarstadt Augsburg um ihren Heldentenor angegangen werden. Herr Brandenberger mag in Augsburg eine ganz gute Kraft vor-

Digitized by Google

stellen, in München ist er fehl am Ort. Unter den sonstigen ständigen Gästen ist wieder der ausgezeichnete Burrian aus Dresden hervorzuheben, dessen Siegmund und Tristan jedesmal zu Glanzpunkten des Abends zählten; auch Frau Plaichinger aus Berlin, die diesmal als Isolde gastierte, fand eine recht herzliche Aufnahme. Dr. Theodor Kroyer

NEW YORK: Im Metropolitan Operahouse entfaltet Kapellmeister Alfred Hertz eine rastlose Tätigkeit. Nur seinen Bemühungen ist es zu verdanken, wenn die Vorstellungen noch sich über dem Niveau halten, auf das sie allmählich unter der Direktion Conried herabsinken werden. Nur durch Hertz' Leitung wurde z. B. der „Fidelio" geniessbar gemacht, der in den Haupt-Partieen mit untergeordneten Kräften besetzt war. So sang z. B. Frau Senger-Bettaque den Fidelio. Neben ihr erschien unser langjähriger Aushilfstenor Dippel als Florestan wie ein Star ersten Ranges. Einen guten Eindruck machte Bella Alten als Marzelline. Sie trat auch einmal in den Meistersingern auf und hatte einen schönen Erfolg als Eva. Künstlerisch bedeutende Leistungen bietet der Baritonist Otto Goritz bei jedesmaligem Auftreten. Sein Beckmesser, Telramund, Wolfram, Alberich, Klingsor, Pizzaro sind Meisterschöpfungen gesanglich und darstellerisch. Heinrich Knote war ein ganz vorzüglicher Lohengrin, wie auch Stolzing, fiel aber als Tristan ab. Dazu eine nur posierende Isolde! Frau Nordica stattete die Partie mit den wundervollsten Portamenti aus, die man nur wünschen kann. Frl. Walker als Brangäne hat sich gegen früher gebessert. Hervorragend gut war der Marke von Robert Blass. Alois Burgstaller ist als Parsifal in jeder Beziehung noch gewachsen. Frl. Fremstad reicht an die Kundry noch nicht voll heran. Nur im zweiten Akt war sie gross. Emma Eames sang die Elsa sehr schön, erlaubte sich aber darstellerisch eine ganze Anzahl Freiheiten, die direkt gegen Wagners Vorschriften waren. Die Sieglinde von Frl. Fremstad ist unübertrefflich. Anerkennenswert war der Loge Burgstallers, während Goritz und Reiss als Alberich und Mime keine Rivalen haben. Frau Senger-Bettaque war als Brünnhilde in der „Walküre" mehr am Platz, konnte aber an ihre Vorgängerinnen nicht reichen. Anton van Rooy sang den Sachs, Wotan, Kurwenal, Amfortas. Im selben Masse, in dem sich seine Schauspielkunst entwickelt, geht sein Gesang zurück. Er tremoliert jetzt in unangenehmer Weise unaufhörlich. — Kapellmeister Hertz hat riesige Schwierigkeiten zu bekämpfen. Das Orchester ist so stark verkleinert worden, dass es fast unmöglich geworden ist, die Streicher und Bläser in der Tonstärke auszugleichen. Arthur Laser

PARIS: Seit 1882 hatte Georges Marty als erster Rompreis das heilige Recht, ein Werk geringeren Umfanges in der Grossen Oper aufführen zu lassen. Am 27. Januar 1905 wurde endlich diesem Anspruch Rechnung getragen, denn die zwei Akte seiner „Daria" erblickten an diesem Tage das Lampenlicht. Er hatte unterdessen seinen „Duc de Ferrare", den er für die Grosse Oper bestimmt hatte, im Jahre 1899 am Théâtre lyrique der Renaissance untergebracht, wo er trotz der beifälligen Aufnahme nur zehn Vorstellungen fand. In jenem Schauerdrama der Renaissance war Marty ein leitmotivtoller Wagnerianer. Heute ist er zwar den schauerlichen Stoffen treu geblieben, hat sich aber den Folkloristen, d. h. den Verehrern des Volksliedes, angeschlossen. Da seine einer Erzählung Korolenko's entlehnte „Daria" um das Jahr 1820 in der Ukraine spielt, so hat er mehrere russische Volkslieder und Volkstänze teils entlehnt, teils nach- oder weitergebildet. Im ersten Akt erklärt der Edelmann Boris der von ihm verführten Leibeigenen Daria, dass er eine Geldheirat machen müsse. Da sie das gewaltig übel nimmt, droht er, sie mit der Knute bearbeiten zu lassen. Der Leibeigene Iwan sucht zu vermitteln, weil er Daria schon lange liebt, und zum Hohne lässt Boris den Popen kommen und macht aus Iwan und Daria sofort ein Paar, das im zweiten Akt in glücklicher Zurückgezogenheit im Walde lebt. Boris findet Daria wieder, berauscht, wie er glaubt, Iwan und will sich ihrer bemächtigen. Iwan stürzt aber plötzlich hervor, erdrosselt ihn

Digitized by Google

und setzt die Isba in Brand. Nur die Baritonpartie des Iwan, die Delmas vortrefflich sang, verdiente geschrieben zu werden. Boris ist widerwärtig und Daria nicht interessant. Es war daher ein Fehler Marty's und seiner Textdichter Aderer und Ephraim, diesen beiden Partieen eine grosse Ausdehnung zu geben. Der Tenorist Rousselière verteidigte sich immerhin besser, als die Anfängerin Geneviève Vix. Für den Erfolg entschied das russische Ballet im ersten Akt und die Leistung von Delmas im zweiten. Auch er musste da, um vor Boris den Sorglosen zu spielen, einen Kosakentanz ausführen, eine Herablassung, die mit grossem Beifall belohnt wurde. — Saint-Saëns' „Helena" ist eine Woche später nach Paris gelangt, als nach Frankfurt, nachdem Montecarlo, London und Mailand vorangegangen. Sie wurde in der Komischen Oper etwas kalt aufgenommen. Saint-Saëns hatte sich einige Tage zuvor im „Figaro" als Dichter und Komponist gegen den Vorwurf verteidigen zu müssen geglaubt, die Erscheinung der Pallas sei eine Nachahmung derjenigen der Walküre vor Siegmund und Sieglinde. Er sagte, er habe nicht zu Zeus greifen dürfen, weil er „den Rahmen zu sprengen drohte", und nicht zu Hermes, weil er zu leicht wiege, und so sei ihm nur die behelmte Athene übrig geblieben. In Wahrheit ist diese Erscheinung der beste Teil des Werkes und erinnert nur ganz äusserlich an die Walküre. Die unzeitgemässen Koloraturen der Aphrodite hätten eher einer Verteidigung bedurft. Sie wurden überdies in Paris sehr schlecht gesungen. Man hat Saint-Saëns das Kompliment gemacht, dass er den Helena-Mythus sehr würdig behandelt habe, da er jedes müssige Beiwerk ausschloss, aber ist es nicht schon eine Respektlosigkeit, ein so berühmtes Paar, wie Paris und Helena in einem Akt abzutun? Felix Vogt

PRAG: Im neuen deutschen Theater kamen „Die Dorfmusikanten", ein Volksstück tschechischen Ursprungs, zur Uraufführung. Die reichlich um- und eingelegte Musik stammt von Karl Weis, dem Komponisten des „Polnischen Juden", ist volkstümlich, oft bis zur Trivialität, aber frisch, melodiös, in einer grossen Geisterszene geradezu bedeutend. Inhalt: Der Dorfmusikant Girgl zieht mit seiner, von einer gütigen Fee verzauberten Klarinette in die Welt, wo er Geld verdienen will, um sein Liesel zu heuern. Er wird ein grosser Virtuos, bekommt beinah eine Königstochter zur Frau und muss schliesslich erkennen, dass das wahre Glück nur in der Heimat blüht. Vielleicht blüht dem harmlosen, von ein paar gemütlich-heiteren Szenen erhellten Stück in der nächsten Weihnachtszeit noch eine Zukunft. Dirigiert hat Leo Blech. — Im tschechischen Nationaltheater hat man endlich wieder eine Premiere gehabt: „Wlastas Ende", von Otakar Ostrcil. Das Musikdrama dieses homo novus zeigt ein entschiedenes dramatisches Talent, das freilich noch sehr im Banne des Bayreuthers steht. Es ändert dabei wenig, wenn der Komponist die Sprache Wagners mit starken slawischen Akzenten spricht. Der Stoff ist der vorgeschichtlichen Sagenzeit entlehnt und behandelt den Untergang der bekannten böhmischen Amazone. Ostrcils Musik hat grossen Zug, Farbe und Feuer. Man darf nach dieser immerhin sehr beachtenswerten Talentprobe auf den sehr jungen Tondichter grosse Hoffnungen setzen. Dr. R. Batka

STOCKHOLM: Die Arbeit der letzten Wochen wurde Wagner gewidmet. Leider nicht mit Erfolg. Einem Publikum, das noch auf Erstaufführungen von „Siegfried", „Götterdämmerung" und „Tristan" wartet, wagte man eine sehr mittelmässige Wiederholung von „Rienzi" zu bieten. Das hat sich gerächt. Die Zuhörer flüchteten aus der — trotz reichlicher Striche — überlangen Vorstellung. Nicht besser erging es den „Meistersingern", deren Wiederaufnahme durch undramatisch schleppende Tempi und eine unglaublich schlechte Regie die Zahl der hiesigen Wagnerfreunde kaum gemehrt hat. Grundursache des Übels: das Fehlen eines sachkundigen, musikalisch empfindenden und gebildeten Regisseurs. Wilhelm Peterson-Berger

Digitized by Google

Digitized by Google







Digitized by Google



AUS DER ORIGINALPARTITUR DER MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Digitized by Google

Digitized by Google



LUDWIG GEYER



RICHARD WAGNERS MUTTER

Digitized by Google

Digitized by Google



ROSALIE WAGNER

IV. 10

Digitized by Google

Digitized by Google



IV. 10

Digitized by Google

Digitized by Google







IV. 10

Digitized by Google

Digitized by Google

KONZERT

BERLIN: Im dritten Abonnementskonzert brachte Siegfried Ochs mit dem Philharmonischen Chor zwei kürzere Werke für Chor und Orchester: „Chor der Toten" (C. F. Meyer) und „Schmied Schmerz" (O. J. Bierbaum) von dem jung verstorbenen Fritz Neff, knapp geformte, in ihrer schwerwuchtigen Harmonie langsam einherschreitende Stücke, deren Musik die ernste Stimmung des Dichterwortes noch ernster macht. An die Expansionskraft der Sänger stellt der etwas massive Chorsatz erhebliche Anforderungen. Es folgte die humoristische Kantate „Der zufriedengestellte Äolus" von Bach. Das zu Ehren des Leipziger Professors August Müller komponierte Gelegenheitsstück versetzte mit seiner drastischen Komik die Hörer in die heiterste Stimmung; zumal die Lacharie, eine Meisterleistung Joh. Messchaerts, entfesselte helles Entzücken. Auch wenn Äolus von Pallas (Emilie Herzog) über die pomologischen Verdienste August Müllers aufgeklärt und dadurch bewogen wird, seine losgelassenen Winde wieder einzusperren, wirkt dieser Dialog unwiderstehlich komisch. Ganz vortrefflich wurde der in grösseren Verhältnissen angelegte Eingangschor „zerreisset", „zersprenget" wie auch der kurze Schluss „Vivat August" gesungen. Den Schluss des Programms bildete der „Taillefer" von Richard Strauss, unter Leitung des Komponisten. Die Ausführung der Musik zu der Uhlandschen Ballade erheischt einen Aufwand an Mitteln, der denn doch zu dem eigentlichen Gehalt im Missverhältnis steht: ein Drittel des Saales wurde von dem Podium eingenommen, das man für das Riesenorchester entsprechend hatte aufbauen müssen. Selbst den doch gewiss tatkräftigen, sangesfrohen Mitgliedern des Philharmonischen Chores wurde es schwer, sich den Klangmassen des Orchesters gegenüber zur Geltung zu bringen. Abgesehen von einigen erschreckend hässlichen Akkordfolgen, deren Notwendigkeit man nicht begreift, die man bei Strauss aber nun einmal mit in den Kauf nehmen muss, hält sich die Musik in den Grenzen leicht verständlicher Popularität und der Komponist erntete denn auch für sein Werk nicht enden wollende Beifallsstürme. — Moriz Rosenthal hat nach seinen vier Klavierabenden mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters Chopin's Konzert in e-moll und das in Es-dur von Liszt gespielt. Ganz bemerkbar mässigte sich der Pianist hinsichtlich der Kraftäusserung; wenn auch bei Chopin viel von dem reichen Schmelz des Klaviersatzes verloren ging, war es doch interessant, wie sicher und glänzend der Virtuose das Passagenwerk meisterte. — Ella Jonas, die drei Konzerte mit Orchester, darunter auch die Burleske in d-moll von Richard Strauss spielte, zeigte anerkennenswerte Weiterentwicklung ihres technischen Könnens und es interessierte an dem Vortrag der Zug durchaus individueller Selbständigkeit. — Dr. Otto Neitzel hielt im Beethovensaal einen Vortrag, der seinen Hörern kurz einen Einblick in die Entwicklung der Musik von ihren Uranfängen bis zu Beethoven ermöglichen sollte und trug alsdann des Meisters Fis-dur Sonate, das Riesenwerk op. 106 und die Phantasie in g-moll in klarer Disposition des Aufbaus vor. — Ludwig Wüllner hat in seinem zweiten Liederabend ausser Schubert und Hugo Wolf einen neuen Zyklus „Herbst" von Th. Müller-Reuter, in seinem dritten nur Schubert und Brahms gesungen.

E. E. Taubert.

Als zielbewusster und energischer Dirigent stellte sich Rudolf Bullerjahn an der Spitze des philharmonischen Orchesters vor: Brahms' zweite Symphonie stattete er mehr mit Grosszügigkeit als mit einzelnen Feinheiten aus; am besten gerieten ihm das Adagio und Finale. Seine Konzertpartnerin Marguerite Viertel de Sambuc besitzt einen herrlichen, für dramatische Aufgaben besonders geeigneten Mezzosopran, doch stört das leise Flackern des Tones und die viel zu dunkle Vokalisation. — Gross war die Zahl der Geigenkonzerte. Otie Chew liess sich zum zweitenmal in dieser Saison mit Begleitung des philharmonischen Orchesters hören; dass sie wacker weiterarbeitet, bewies

Digitized by Google

namentlich ihr Vortrag von Spohrs Gesangsszene. Schlimm war es, dass wir Berthe Marx-Goldschmidt im Sarasate-Konzert wieder mit in Kauf nehmen mussten, vielleicht noch schlimmer, was der einst grosse Künstler uns in musikalischer Hinsicht zumutete: ich nenne nur seine Zurechtstutzung der bekannten Air von Bach und seine Don Juan-Phantasie, bei der ihn seine Technik auch noch im Stiche liess. Mischa Elman verabschiedete sich, indem er mit Orchester die Konzerte von Tschaikowsky und Wieniawski (d-moll) wie ein reifer Künstler spielte. Über Paul Elgers kann leider nur das harte im 5. Band der „Musik" S. 230 abgegebene Urteil wiederholt werden; man begreift auch heute nicht, warum er das philharmonische Orchester hinzuziehen musste. Helene Ferchland hat sich wesentlich, insbesondere in musikalischer Hinsicht vervollkommnet; ihr Ton ist auch wärmer und blühender geworden; am Klavier wurde sie von Robert Kahn vortrefflich unterstützt. Dessen vier Tonbilder op. 36 erwiesen sich als dankbare Vortragsstücke vornehmer Art, ohne indes uns den Komponisten von einer neuen Seite zu zeigen. Ungemeinen Erfolg hatte der Geigerkönig Willy Burmester in seinem populären, mit Zuziehung Alfred Schmidt-Badekows veranstalteten Konzert. Noch einmal liess sich Kubelik, diesmal mit Unterstützung des Pianisten Günther Freudenberg, hören. Der junge neue Konzertmeister des Münchener Kaim-Orchesters Erhard Heyde brachte sich hier durch sein solides Spiel und durch gut musikalischen Vortrag in Erinnerung. — Erfreulicherweise enthielten einige der Kammermusik-Abende Novitäten. Kein geringerer als Ferruccio Busoni, dessen hier schon öfters rühmend erwähnte e-moll Violinsonate u. a. das Programm zierte, unterstützte diesmal das Waldemar Meyer-Quartett an dessen italienischem Abend. Zweimal liessen sich die Böhmen hören: das einemal unter Zuziehung von Alfred Grünfeld, der natürlich Dvořáks Quintett spielen musste; im Brahms-Abend wirkten der vorzügliche Klarinettist Richard Mühlfeld und Therese Behr mit. Weihevolle Stunden bereitete uns wieder das Brüsseler Streichquartett; es hatte sich eines noch ungedruckten Quartetts des jungen Piemontesen Leone Sinigaglia angenommen, das innige Vertrautheit mit dem Quartettstil unserer Klassiker und mit der Eigenart der Streichinstrumente sowie Sinn für hübsche Klangwirkungen neben einer Fülle melodischer, freilich nicht immer bedeutender Einfälle erkennen liess. Das Philharmonische Trio (Vita Gerhardt, A. Witek und Jos. Malkin) brachte ein noch ungedrucktes Trio von Karl Klingler zur ersten öffentlichen Aufführung: eine zündende Wirkung übte das Scherzo aus; in den andern Sätzen steht die Erfindung wohl etwas hinter der ausgezeichneten Verarbeitung der Themen zurück. Die Triovereinigung Georg Schumann, Halir und Dechert brachte unter grossem Beifall ein noch ungedrucktes Oktett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Violine, Bratsche, Violoncell von Paul Juon zur Aufführung, der darin fast gänzlich der russischen Volksmusik entnommene Themen verarbeitet und sich von der ihm mitunter, meist zu Unrecht, vorgeworfenen Abhängigkeit von Brahms freihält. Das mit Ausnahme des elegischen Adagio auf heiteren Ton gestimmte Werk soll offenbar ein Gegenstück zu dem imposanten, übrigens weit bedeutenderen Sextett des reichbegabten Komponisten sein. Er hat die Klippe, dass die Streichinstrumente von den Bläsern und dem Klavier erdrückt werden, meist glücklich vermieden, den einzelnen Instrumenten vielleicht mehr Solostellen, als in einem Kammermusikwerk sein sollten, zugeteilt, merkwürdig wenig das Fagott und auch die sämtlichen Instrumente zusammen zur Geltung kommen lassen. In harmonischer und rhythmischer Hinsicht bietet dieses Oktett, dessen eigenartigster und packendster Satz das Scherzo ist, viel Interessantes. Raoul Pugno, der bereits im Vorjahre einen Sonatenabend mit dem Violoncellisten Gérardy veranstalten wollte und dann als Ersatzmann Anton Hekking zuzog, brauchte diesmal nicht für Ersatz zu sorgen, hätte aber doch wohl ein anderes Programm nunmehr wählen können. Die

Digitized by Google

Brüder Mark und Jan Hambourg gaben einen Sonatenabend, an dem von der Violine nicht viel zu hören war und Beethovens kleine G-dur Violinsonate als Virtuosenstück behandelt wurde. Endlich veranstalteten Bernhard Stavenhagen und Felix Berber einen Sonatenabend, der an Feinheit der Ausführung keinen Wunsch vermissen liess und wieder einmal zeigte, dass Wagners und Tschaikowsky's Urteil über das Missverhältnis zwischen Violine und Klavier in solchen Sonaten durchaus nicht zuzutreffen braucht.

Dr. Wilh. Altmann

Die Gerechtigkeit muss es Leopold Godowsky lassen, dass er Beethoven geschmackvoller und musikalisch gewissenhafter vortrug, als man erwartete. Persönlicher Stil, oder gar ein inneres Gestalten und Erleben war's freilich nicht. Auch die Händel-Variationen (Brahms) sauber im Filigran; sonst glatt und elegant. Dagegen schuf er aus den Liszt-Etüden kostbare Stücke technischer Kleinkunst, Boule-Miniaturen mit entzückenden Perlmutt-Intarsien, aber ebenso glänzend wie kalt und kühl anzufassen. Das ist die grosse Monotonie einer Kunst, die keinen Nerv hat und kein siedeheisses Blut, die nur eine technisch-formale Tongebung, ein instrumentelles Ideal befolgt, und über die ausschliessliche Benutzung der „Verschiebung" und der sich aus ihr ergebenden, auf die Dauer ermüdenden Finessen nicht hinaus kommt. — Da weiss doch Ferruccio Busoni ganz andere künstlerische Qualitäten in die Wagschale zu legen. Er ist vom absolut fachmännischen Standpunkte aus der grösste Instrumentalist der Zeit und nicht der letzte, nein der erste der Virtuosen! Über sein Können ein andermal ausführlicher. Heute nur so viel, dass ich von Liszt ein anderes „Bild" in mir trage. Vieles war ausserordentlich geistreich und aus tiefer, bedeutender Reflexion herausgestaltet, anderes war instrumentell, auf feurigem Grunde, scharf konturiert, aber das Ganze war doch mehr gedacht als schlicht und gross empfunden. Ich meine: auch die grösste Subjektivität muss sich vor dem objektiven Inhalt der geistigen Phrasierung beugen. — Conrad Ansorge spielte Schumann. Diesmal mir nicht zu Dank. Das Finale der fis-moll Sonate war überhastet und die „Kinderszenen" nicht frisch und bedeutend genug. Er war nicht recht bei sich und nicht Herr über den Zauber seiner sonst so grossen Stimmungskunst. — Elsa Bahr ist eine tüchtige Könnerin, die sich durch den technischen Fehler rudernder Arme, deren Schwere unter den Tisch fällt und deren „Auflage" zu unsicher, um eine bedeutende Tongebung zu gewährleisten, um jede Wirkung bringt. Mehr Ruhe, grössere Konzentration der Kraft wie des Tones, und eine Vertiefung des musikalischen Ausdrucks sind unerlässliche Forderungen der Kunst. — Helene Obrońska verstrickt sich zu sehr im schönen Anschlag. Die Musik klang gemacht, lyrisch-sentimentalisch, ohne wahrhaften Kern, d. h. sie litt an dem Mangel innerer Energie und straffer Rhythmik. — Anders Marie Barinowa Malmgren, deren Spiel gediegen und klar und von grosser Tonschönheit, leider aber nicht von gleich starker Eigenart. — Ein ausserordentlich interessanter Musiker von künstlerischem Schnitt und ausgesprochenem Charakter sprach mich jedoch in Louis Edger an. Ich glaube, hier ist Reichtum der Seele und des Ausdrucks und ein echtes Temperament beieinander, um bedeutsame Ideen zur Reife zu bringen. — Wilhelm Backhaus war technisch-pianistisch und künstlerisch eine grosse Enttäuschung. Zunächst die Technik: klein, dünn, ohne Ton und jegliche imponierende Kraftäusserung. Ich habe für derlei gelöste Unterarmtechniken mit Handgelenkschlag und trockenem, spinnigem Fingerwerk (cf. Mark Hambourg) nichts mehr übrig, mögen sie quantitativ noch so bedeutend sein. Wo Nerv und Spannung, d. h. der singende Kern, fehlen, kommen andere Qualitäten künstlerisch nicht in Frage. Da auch der Ausdruck matt, die „Burleske" (R. Strauss) ohne Esprit und leuchtende Grazie, und die Musik ohne den hinreissenden Schwung eines echten Temperamentes, so ist damit die alte Weisheit von dem bekannten Schicksal der Wunderkinder bestätigt. Backhaus kann sehr viel,

Digitized by Google

aber er ist so gewiss kein Genie, als er zu klar, zu flüssig und zu unbedeutend spielt. — Von den Sängerinnen nenne ich Mary Münchhoff und ihre feine Genrekunst, deren Technik freilich eine falsche Naseenresonanz aufweist — und Polly Victoria Speier-Blumenbach, eine tüchtige musikalische Erscheinung, über deren technisch wie künstlerisch mangelhaften Grundlagen und absonderlichen Luftsprünge wir nicht weiter rechten wollen. — Zum Schluss ein Komponist: Guido Alberto Fano. Ich hörte eine „Sonatine" in Es, eine gute Schularbeit, ein Intermezzo in Es-moll, das keinen Schluss finden konnte, und ein Capriccio in E, das ein gutes Stück hätte werden können, wenn ... —, sowie einige Lieder, über die nichts zu sagen ist. Rudolf M. Breithaupt

Viel mittelmässige, uninteressante Gesangskunst bekam ich zu hören. Mandis Agren machte sich an Strauss und Wolf heran, ohne jene geistigen Qualitäten zu besitzen, die zu so grossen Aufgaben berechtigen. Betrüblich ist das Resultat bei Harriet Oelsner und Rosa Fischer. Hier wie dort deutliche Anzeichen eines krankhaften oder falsch behandelten Organs. Etwas besser ist zu berichten über Else Müller-Götze und Lilly Hadenfeldt, zwei Sängerinnen, für deren Konzerte man zwar auch den unseligen Drang unserer Zeit, um jeden Preis zu konzertieren, verantwortlich machen muss, die jedoch immerhin einem genügsamen Publikum eine anregende Stunde bereiteten. Ernster zu nehmen ist Martha Arndt, die ihr Programm mit Verständnis und Geschmack absang und schliesslich Gertrud Fischer, deren sehr achtbare Gesangskunst sie als die einzige in der soeben genannten Reihe erscheinen lässt, bei der wirklich die Notwendigkeit eines öffentlichen Auftretens zu rechtfertigen wäre. — Die Pianistin Elsa Grunert ist wohl noch in der künstlerischen Entwicklung begriffen. — Bei den Saitenspielern hatte ich mehr Glück: Eugène Malmgren ist ein tüchtiger Violoncellist und das Konzert der Violinistin Helene Fürst bedeutete den Lichtpunkt meiner letztwöchigen kritischen Konzert-Wanderung. Hier begegnete man einer echten Künstlernatur, bei der man das Gefühl hatte, dass musiziert und nicht kokettiert wurde. — Schliesslich sei noch eines Kompositionskonzerts von James Rothstein gedacht, der trotz des schier endlosen Programms nicht viel sagte. Rothstein ist ein Schumannepigone und seine Kunst verhält sich zu der Robert Schumanns etwa so wie Jos. Lauff zu Wildenbruch.

Walter Fischer

DARMSTADT: Die letzten Wochen wurden fast ausschliesslich von dem Richard Wagner-Verein beherrscht, der zugunsten der Bayreuther Richard Wagner-Stipendienstiftung eine Reihe von Konzerten veranstaltete. Zwei Komponistenabende, der eine Karl v. Kaskel, der andere Arnold Mendelssohn gewidmet, erregten darunter ganz besonderes Interesse und hatten bedeutenden künstlerischen Erfolg; in jenem war Susanne Dessoir, in diesem Agnes Leydhecker die Interpretin der vorgeführten Lieder; die Komponisten am Klavier begleiteten. Ein durch seine Stileinheit vorteilhaft hervorstechendes Programm führte der Tenorist Hans Buff-Giessen aus Dresden im Wagner-Verein in einem „Franz Liszt—Alexander Ritter—Richard Strauss"-Abend unter lebhaftem Beifall aus. — Dem Andenken Beethovens waren anlässlich seines Geburtsgedenktages nicht weniger als drei Veranstaltungen gewidmet: eine Beethoven-Matinee der Darmstädter Kammermusik-Vereinigung, die treffliche Aufführung der „Missa solemnis" durch den Musikverein und ein von Max Pauer aus Stuttgart im Wagnerverein veranstalteter, ungemein genussreicher Beethoven-Klavierabend. — Gesangssolistisch traten mit Erfolg auf: Rose Ettinger, Emma Rückbeil-Hiller, Olga Klupp und die Baritonisten Ludwig Strakosch aus Wiesbaden und Heinrich Reinhardt von hier. — Die Pianisten waren durch Berthe Marx-Goldschmidt und Fritz Häckel aus Mannheim, Geige und Cello durch Pablo de Sarasate und Georg Wille vertreten. — Eine bemerkenswerte Novität brachte das vierte Hof-

Digitized by Google

musikkonzert mit dem von dem Komponisten selbst dirigierten tonwarmen Frühlingsgedicht für Orchester „Alt-Heidelberg, du Feine" von Fritz Volbach. H. Sonne

DRESDEN: Im vierten Symphoniekonzert (Serie B) im Kgl. Opernhause kam Gustav Mahlers fünfte Symphonie (D-dur, oder wie Nodnagel zum Unterschied von der ersten Symphonie des Komponisten vorschlägt, cis-moll) erstmalig zu Gehör und erzielte einen von Satz zu Satz steigenden und am Schlusse sehr herzlichen Erfolg. Unser Publikum hat bereits Gelegenheit gehabt, den Symphoniker Mahler kennen zu lernen und Ernst v. Schuch ist vielleicht infolge seiner vielseitigen Dirigentenbegabung gerade der rechte Interpret für die aus so verschiedenen Elementen sich zusammensetzende Musik Mahlers, in der hohes Pathos und schmetternde Wucht der volkstümlichen Ausdrucksweise und liebenswürdigen Naivetät benachbart sind. Auch die fünfte Symphonie lässt uns in Mahler einen Tonsetzer erkennen, der zwar an Bruckner anknüpft, aber in Erfindung, Gestaltung und Ausdrucksweise seine eigenen Wege sucht und findet. Seine Werke brauchten nur öfter gespielt zu werden, um zur vollen Würdigung zu gelangen. Dann würde man auch das, was an ihnen heute noch fremdartig erscheint, verstehen lernen und vor allem zu der Einsicht kommen, dass Mahlers Symphonieen trotz ihrer Länge klar aufgebaut und in jedem Teile weise und planvoll berechnet sind. — Zwei heimische Komponisten traten in einem Konzert des Kgl. Konservatoriums mit neuen Werken hervor, nämlich Felix Draeseke mit der „Osterszene aus Goethes Faust" für Baritonsolo, Orchester, Chor und Orgel, einer hochbedeutenden Schöpfung von grosser, besonders durch wundervolle Chorsätze erzielter Wirkung, und Heinrich Schulz-Beuthen mit einem antiken Stimmungsgemälde für Orchester, das sich „Ein Pharaonenbegräbnis" betitelt und das sich als eine symphonische Dichtung von höchst charakteristischer Melodik und Instrumentation darstellte. Im selben Konzert führte sich Adrian Rappoldi als Geigenvirtuos sehr glücklich ein, während Richard Burmester mit einer neuen Instrumentierung des berühmten Weberschen Konzertstücks f-moll nicht eben glücklich abschnitt, so gut er selbst den Klavierpart ausführte. Eine Aufführung des Mozartvereins, bei der u. a. der Geiger Tivadar Nachoz und Organist Alfred Sittard mitwirkten, verdient hier Erwähnung, weil in ihm das erste Orgelkonzert von Händel (g-moll) in der Bearbeitung von Dr. Max Seiffert (mit Cembalo) gespielt wurde und einige bisher hier noch nicht gehörte alte Werke, nämlich die Jugendsymphonie Es-dur von Mozart und das Bachsche Violinkonzert E-dur, zur Aufführung kamen. — Die „Dresdener Musikschule", eine unter Leitung ihres Direktors R. L. Schneider zu grossem Ansehen gelangte musikalische Lehranstalt, brachte in einem Konzert mit ihrem Schülerorchester ebenfalls eine selten gehörte Komposition zur Aufführung, die lebensfrische F-dur Symphonie von Hermann Götz, dem Komponisten der „Bezähmten Widerspenstigen". — Ein Abend des Lewinger-Quartetts gewann durch die Mitwirkung von Waldemar Lütschg besondere Anziehung und brachte u. a. eine höchst interessante Sonate g-moll für zwei Violinen und Cello von Händel und das grossangelegte Klavierquintett f-moll von César Franck, während die ausgezeichnete Triovereinigung der Herren Walter Bachmann, Kratina und Stenz mit Anton Dvořáks Klaviertrio f-moll einen sehr starken Erfolg erzielte. — Von Solistenkonzerten seien die von Egon Petri und Else Gipser (Klavier), Dr. Ludwig Wüllner und Kubelik hervorgehoben. Erwähnung verdient noch eine Lieder-Matinee in Roths Musiksalon, in der Hans Giessen eine lange Reihe von Liedern von Reinhold Becker, Edmund Uhl, Bertrand Roth und Hans Sommer mit grösstem künstlerischem Erfolge sang. Im selben Musiksalon lernte man in einer Violinsonate F-dur von Percy Sherwood ein gedankenreiches und formenschönes neues Werk kennen, das ernste Beachtung verdient.

F. A. Geissler

Digitized by Google

ELBERFELD: Im vierten Sauset-Konzert konnte man dem gediegenen, künstlerisch vornehmen, dabei technisch vollendeten Violinspiel von Carl Flesch lauschen, während sich Severin Eisenberger als ein geist- und geschmackvoller Pianist einführte. Ausserordentlich wurde auch unseres früheres Bühnenmitglied Clarence Whitehill gefeiert, dessen Vorträge sein herrliches, grosses Organ und seine vornehme Art hervortreten liessen. — Im vierten Konzert der Konzertgesellschaft brachte das Orchester unter Hans Haym die Feinheiten der Straussschen „Symphonia domestica" vorzüglich heraus, der Chor Beethovens „Meeresstille und glückliche Fahrt" anerkennenswert zu Gehör. So entzückend Raoul Pugno bei technischer Meisterschaft das Beethovensche c-moll Klavierkonzert spielte, so hinreissend war der Vortrag Chopin'scher und Liszt'scher Kompositionen. F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: „Marien-Legende" betitelt sich eine umfangreichere Komposition für Soli, Chor und Orchester von Iwan Knorr, die der Rühlsche Verein kürzlich zum ersten Male hören liess. Der Tonschöpfer hat sich in diesen 6 Nummern, denen alte Volkslieder zum Preise der heiligen Jungfrau als Text dienen, die musikalisch sehr anziehende Aufgabe gestellt, die herbe diatonische Ausdrucksweise der „Kirchentöne" mit dem Reichtum der modernen Chromatik zu vermählen. Dass dies angeht, bezeugt schon Brahms. Knorrs Werk ist indes eben keine Musterehe; Mann und Weib bilden weder eine Seele noch einen Leib; sie treten in ihren stilistischen Gegensätzlichkeiten unvermittelt hinter einander auf und widersprechen meist einander; zu den harmonischen Kadenzen der alten Italiener und Niederländer treten modernste Phrasen, Klangeffekte des heutigen Orchesters, häufige Harfenpassagen u. dgl. Es sind schöne tonkünstlerische Gedanken von erfahrener und fleissiger Hand eingewebt, aber welchen fundamentalen Wert der einheitliche Stil in einem Kunstwerk bedeutet, dafür liefert das Werk sozusagen den apagogischen Nachweis. Die Novität fand übrigens beifällige Aufnahme; der hier wirkende Komponist war anwesend. — In den Museums-Orchesterkonzerten kehrten meist alte Bekannte wieder: die phantastische Symphonie von Berlioz, die F-dur von H. Goetz, auch die alte, aber nicht so bekannte Méhul-Ouvertüre „La chasse de Henri IV"; in den Kammermusik-Abenden der Gesellschaft begegneten wir u. a. mehreren hier neuen, aber nicht sehr erheblichen Werken des Franzosen Gabriel Fauré und der gediegenen, immer ins Klare gehenden und darum vorzüglich belehrenden Klaviervortragskunst Otto Neitzels. Vorwiegend auch nach Klarheit strebend, dabei hin und wieder einem Hang zu origineller Auslegung folgend, leitete Dr. Muck das dritte Kaimkonzert; er hat vielfach interessiert, aber nicht begeistert. — Zum Besten der Witwen- und Waisenkasse unseres Theaterorchesters, die jetzt seit einem halben Jahrhundert besteht, fand im Opernhaus ein Jubiläumskonzert statt, wobei u. a. Mendelssohns Schottische Symphonie und Lieder des Ehrenpräsidenten Emil Sulzbach, gesungen von Frau Hensel-Schweitzer, erklangen. — Ein genussreicher Liederabend von Jenny Hahn und ein abermaliges Auftreten von Jan Kubelik sei zum Schluss registriert.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Arthur Nikisch brachte, allerdings bei glänzendster persönlicher Disposition und folglich in wirklich unübertrefflicher Weise, in seinem letzten Konzert nur allbekannte Kompositionen. Dass ein krasser Dilettant, der noch dazu seiner Stellung nach darauf Anspruch erheben kann, dass man ihn zu den Mitgliedern der anständigen Gesellschaft zählt, im offenen Sprechsaal eines angesehenen Blattes die künstlerische Tätigkeit Arthur Nikischs dem Servieren eines Kellners verglich, der in die Suppe, die er aufträgt, spuckt (sic!) sei als ein Beitrag zum Hamburger Kunstverständnis auch hier tiefer gehängt. Dass ein sonst vornehmes Blatt, wie die hiesigen „Nachrichten", deren musikalisches Feuilleton seit Jahren eine Kapazität von

Digitized by Google

der Bedeutung Ferd. Pfohls redigiert, etwas so Entwürdigendes aufnahm, nur weil der arrogante Verfasser hohen Juristenkreisen angehört, ist das zweite Unverständliche und Bedauerliche an dem für Hamburg so beschämenden Vorfall. Heinrich Chevalley

KÖLN: In der „Musikalischen Gesellschaft" liess die Pariser Geigerin Renée Chemet speziell beim Vortrage von Mendelssohns Violinkonzert und auf anderem Gebiete mit der Art, in der sie Sarasates Zigeunerweisen spielte, erkennen, dass sie sich mehr durch eine schätzenswerte Gediegenheit der instrumentalen Interpretierungskunst und sympathische Allüren, als durch Temperament oder irgendwie fesselnde Individualität auszeichnet. Geringere Fähigkeiten scheinen, zumal was die Klärung der Auffassung und Glätte der Technik betrifft, ihrer Berliner Kollegin Erna Schulz eigen zu sein, deren Vorträge am letzten Abend der Gesellschaft einen mehr äusserlichen Eindruck hinterliessen. Mit dem zum grossen Teile aus Schülern des Konservatoriums bestehenden und durch Mitglieder der Gesellschaft ergänzten Orchester wusste Fritz Steinbach für Méhuls zweite Symphonie (D-dur) lebhaft zu interessieren. — Max van de Sandt muss Unternehmungsgeist nachgerühmt werden. Nachdem der einheimische Künstler soeben in seinem zweiten eigenen Konzert mit Chopin, Schumann, Brahms, Liszt und Moszkowski ein sehr anspruchsvolles Programm erledigt und dabei neben schätzenswerten virtuosen Tugenden mehr noch solche pianistisch-pädagogischer Art veranschaulicht hat, die ihn allerdings zeitweilig im wohlgepflegten Detail dem grossen Zuge des Geistigen entfremdeten, kündigt er nicht weniger als vier weitere Klavierabende an. — In einem von der Geigerin Fanny Friedrichs und der Sängerin Olga Klupp gegebenen Konzert erbrachte erstere aufs neue den Beweis dafür, wie vorsichtig man mit dem Glauben an die Wunderkinder sein soll; sie wurde früher als solches angesehen, jetzt bewährten eine Gernsheimsche Sonate für Klavier und Violine sowie die Spohrsche Gesangsszene lediglich eine mässige Geigerin. Die mitwirkende Pianistin Henriette Schelle stand ungleich höher, während die Sängerin eine Berechtigung, Hörer um sich zu versammeln, für jetzt noch nicht nachweisen konnte. — Im sechsten Gürzenich-Konzert feierte Jan Kubelik's grandiose Geigertechnik mit Lalo's Symphonie espagnole und Paganini's D-dur Konzert, denen sich als Zugabe das Schubertsche Ave Maria anreihte, die gewohnten Triumphe; zu einem Geiger von rein musikalischer Bedeutung fehlen dem Wundermanne aber vertieftes geistiges Beherrschen der kompositorischen Probleme und wirkliche innere Wärme, jene vornehmsten Requisiten unserer im idealen Sinne grossen Geiger. In Johannes Brahms' Kantate „Rinaldo" glänzte Heldentenor Adolf Gröbke durch wohllautreiche Stimmgebung und seelische Anteilnahme. Karl Goldmarks erstmalig gehörte Ouvertüre „In Italien" erfreute durch den ihr innewohnenden jugendlichen Stimmungsreichtum und die leuchtende Kraft der Farben. Fritz Steinbachs hohe Dirigentenkunst war den verschiedenartigen Werken eine vielvermögende Förderin. Volkmar Andreae's „Symphonische Phantasie" für Orchester, Tenorsolo (Gröbke), Chortenor und Orgel, der Walter Schädelins Dichtung „Schwermut — Entrückung — Vision" zugrunde liegt, wurde vom Komponisten persönlich vorgeführt. Der sehr begabte junge Musiker will allzu gewaltsam denModernen zeigen; dabei wurde sein offenkundiges Bestreben, dem grossen Vorbilde Richard Strauss nachzuahmen, für den nur mässig originellen Tonsetzer verhängnisvoll. Ein wenig bedeutender Bestand an eigenem Ich wurde mit weitausgreifendem Pathos an die grossen Glocken des Orchesters gehangen und mit deren Tönen war Andreaes Phantasie alsbald eindruckslos in die Luft verweht. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Den Konzertreigen nach den Weihnachtsferien eröffnete Willy Burmester, der mit jedem Besuch bei unserem Publikum beliebter wird. Gleichzeitig mit ihm trat der junge Hamburger Violinist Max Menge auf und erntete Anerkennung

Digitized by Google

auch von seiten der Kritik. Alle Virtuosenkonzerte in dieser Saison sind doch von den Erfolgen des Wunderkindes Mischa Elman in Schatten gestellt; der Knabe spielte dreimal und zwar mit steigendem Erfolg. Seine ganz ungewöhnliche Begabung wurde von allen, auch von denen, die dem Wunderkindertum abhold sind, anerkannt. — Von fremden Gästen erschien sonst noch das Brüssler Quartett, das Schumanns A-dur Quartett noch wundervoller als sonst ausführte, dagegen mit einem Quartett von Sinigaglia wenig reüssierte. — Die schwedischen Künstler Stenhammar und Aulin haben eben mit dem echt künstlerischen Unternehmen begonnen, an drei Abenden alle Sonaten (Violine und Klavier) von Beethoven auszuführen und zwar in feinster Art, allerdings anfangs ohne allzugrosse Anteilnahme des Publikums; auch beim Konzert des Ehepaares Bramsen war der Besuch kaum saalfüllend. — Der Musikverein brachte als Novität das „Canticum Canticorum" von Enrico Bossi; das grosse, sicherlich zu umfangreiche Werk erntete einen Achtungserfolg, vermochte aber nicht zu zünden. — Die Palaiskonzerte von Joachim Andersen hatten wie immer gute Programme u. a. eine Novität von Ludolf Nielsen: die Orchesterphantasie „In memoriam" (Trauermusik für eine verstorbene Schwester). William Behrend

LEIPZIG: In jüngster Zeit gab es hier mancherlei Kollisionen: am gleichen Abend, als die Thomaner unter Mitwirkung von Karl Straube, Julius Klengel und der sehr klarstimmigen Liedersängerin Anna Hartung in der Thomaskirche konzertierten, brachten die Böhmen (IV. Abend) das Quintett op. 115 von Brahms (Klarinette: Edmund Heyneck), ein feingesetztes aber etwas gedankendürftiges Streichterzett op. 74 von Dvořák und Beethovens cis-moll Quartett in sehr schöner Weise zum Vortrage, — und ein wohlgelungener Klavierabend von Katharine Goodson, die ihr Bestes diesmal in Chopin-Vorträgen bot, fiel zusammen mit einem neuerlichen Auftreten der gefeierten Isadora Duncan, die in der grossen Alberthalle Chopin tanzte. Mit eigenen Klavierabenden liessen sich sonst noch vernehmen Josef Pembaur junior, der als eine der vorzüglichsten Lehrkräfte des hiesigen Kgl. Konservatoriums gilt, und die noch sehr jugendliche, hoffnungsvolle Paula Hegner, die hier durch einen anderen Klavierpädagogen des gleichen Institutes zur Reife gefördert wird. Gertrude Lucky konnte an ihrem neuerlichen Liederabend nur durch Einzelheiten des Programms, nicht aber durch ihre unfertige Stimmbehandlung einiges Interesse wachrufen, wogegen voller Erfolg Dr. Ludwig Wüllner (u. a. Lieder von Richard Wetz) und Dr. Felix von Kraus beschieden war. — Im siebenten Philharmonischen Konzert, als dessen Solist Willy Burmester mit der virtuosen und tonschönen Interpretation des Violinkonzertes von Tschaikowsky und mehrerer klassischen Solostücke triumphierte, gab es als Novität Paul Ertels symphonische Dichtung „Maria Stuart", eine gedankenreiche und zumeist wirksam instrumentierte Komposition, die nur noch vollere Geschlossenheit und Logik der musikalischen und der geistigen Formung vermissen lässt, und die „Symphonie fantastique" von Berlioz, für deren sehr respektable Ausführung man Kapellmeister Winderstein und seinem Orchester ernstliche Anerkennung zollen musste. — Im siebenten Eulenburg-Konzert, das wiederum von Stavenhagen geleitet wurde, bekam man ausser den Vorträgen von Irma Saenger-Sethe, die beim h-moll Konzert von Saint-Saëns etwas unsicher erschien, Beethovens schön gespielte G-dur Romanze aber wiederholen musste, die ungünstig instrumentierte Cid-Ouvertüre von Cornelius, die Dante-Symphonie von Liszt und — in Erstaufführung — eine Singspiel-Ouvertüre von Edgar Istel zu hören. Letzterem Werke verhalf die Frischzügigkeit des frohlaunig erfundenen und kunstfertiger denn der langsame Mittelteil ausgestalteten Hauptsatzes zu recht freundlicher Aufnahme. — Im 13. und 14. Gewandhauskonzert hatte man zwischen ganz vorzüglich gelingenden und nicht ganz einwandfrei geratenen Orchestervorträgen zu unterscheiden. Mendelssohns

Digitized by Google

Hebriden-Ouvertüre und Beethovens achte Symphonie waren nicht zum Feinsten herausgearbeitet und im dritten Brandenburgischen Konzert von Bach blieb mehrfach exaktes Zusammenspiel der Streicher zu vermissen; trefflich aber wurde im 13. Konzert Bizet's Suite „L'Arlésienne" und im 14. die „Genoveva-Ouvertüre" und die Es-dur Symphonie von Schumann interpretiert. In einem Konzert erntete Hugo Becker für seine virtuose und tonschöne Wiedergabe der Variationen über ein Rokoko-Thema von Tschaikowsky und des Adagio und Finale aus der C-dur Sonate von Haydn-Piatti (Streichorchesterbegleitung von Ernst Naumann) vielen lebhaften Beifall, im anderen debütierte Susanne Dessoir mit ihren fein abgestimmten Vorträgen Schubertscher, Regerscher und Wolfscher Lieder sehr erfolgreich. Arthur Smolian

MÜNCHEN: Der Porges'sche Chorverein gab nach längerer Pause wieder einen Abend, diesmal einen modernen, nachdem er in früheren ganz gegen seine Traditionen auch zu Schumann und Bach gegriffen hatte. Zur Aufführung brachte er Liszts anregende Ungarische Krönungsmesse, das kraftvolle Tedeum von Bruckner und als Novität den Wolfschen Hymnus für Orchester, Chor und Soli „Christnacht" (Gedicht von Platen); letzteres Werk fesselt durch farbenfrische und wirkungsvolle Arbeit; bemerkenswert ist der zauberhafte Duft, von dem die Hirtenscene wie in einem mondnächtlichen Landschaftsbild à la Doré umflort erscheint. Das Konzert wurde von Erdmannsdörfer feinsinnig dirigiert. — Im 2. Sonatenabend brachten Stavenhagen und der Geiger Berber ein Werk des frühverstorbenen belgischen Komponisten Guillaume Lekeu; als Spielstück mag diese Sonate Freunde finden, musikalisch aber ist sie doch recht unreif, in den Konturen verschwommen und ohne Stil. — Die Böhmen gaben einen gut besuchten Beethoven-Abend, Stavenhagen eine Klaviersoiree; auch Reisenauer gab einen Abend und spielte unter anderem mit herrlicher Grosszügigkeit 4 Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten; Sarasate konzertierte mit Berthe Marx und fand beim Publikum mehr Beifall als bei der Kritik; endlich seien die anregenden Liederabende der Damen Susanne Dessoir, Agnes Stavenhagen und Iduna Walther-Choinanus genannt. Theodor Kroyer

NEW-YORK: Violinmusik war hier während der letzten vier Wochen in Hülle und Fülle zu hören, und zwar von den besten Künstlern: Ysaye, Kreisler, Vecsey, Grasse. Den Vogel abgeschossen hat, wie kaum anders zu erwarten, Ysaye, der seine Konzerte sämtlich mit Orchester gibt. Carnegie Hall ist jedesmal ausverkauft. Er spielt bei jedesmaligem Auftreten drei ganze Konzerte und dann noch mehrere kleine Stücke. In seinem zweiten Rezital spielte er die Konzerte in Es-dur von Bach, in d-moll von Vieuxtemps, Wilhelmj's Parsifal-Paraphrase und Bruchs Schottische Phantasie. — Fritz Kreisler debutierte mit den Konzerten von Brahms, Beethoven und Tartini's Teufelstriller. Im Philharmonischen Konzert spielte er Tschaikowsky mit grossem Erfolge. — Der blinde Geiger Edwin Grasse war der Solist des letzten Arion-Konzerts unter Julius Lorenz und erregte Enthusiasmus mit dem Konzert von Goldmark und einem Paganinischen Variationenwerk. Grasse ist ohne Zweifel ein Genie. Seine Technik ist der von Kreisler mindestens ebenbürtig, sein Ton gross und beseelt. — Franz von Vecsey ist hier erst einmal aufgetreten. Carnegie Hall war nicht sehr besucht, trotzdem, oder weil die Reklame zu gross gewesen war. Die Amerikaner warten gern erst die Kritiken ab, bevor sie sich entschliessen, öffentliche Schaustellungen zu besuchen. Der Beifall war gross, aber doch etwas reserviert. Vecsey spielte mit Orchester das E-dur Konzert von Vieuxtemps, Air von Bach, Faust-Phantasie von Wieniawski. Seine Technik ist enorm, seine Auffassung von Vieuxtemps temperamentlos. Es wäre aber auch unsinnig, von einem Kind musikalische Reife zu verlangen. Sehr viel versprechend war sein Vortrag der Faust-Phantasie, worin sich sogar Wärme bemerkbar

Digitized by Google

machte. Bachs Air spielte er nur korrekt, ohne Untugenden, ganz vorzüglich aber einen Satz aus einer Bachschen Sonate. Ob sich Vecsey's Zugkraft hier als stark erweisen wird, bleibt abzuwarten; man ist hier prinzipiell und mit Recht gegen jede Ausnutzung von Kindern zu geschäftlichen Zwecken. — Josef Hofmann spielte mehrmals vor ausverkauften Sälen und de Pachmann konnte mit seinen Recitals auch aus der kleineren Mendelssohn Hall in die grosse Carnegie Hall übersiedeln. Hofmann glänzte besonders in Rubinsteins G-dur Konzert, das er bei Walter Damrosch spielte. Zwei in diesem Konzert zur ersten Aufführung kommende Nocturnes für Orchester von Debussy erwiesen sich mehr originell als schön. — Ein Rezital gab auch Adele aus der Ohe; sie spielte mit David Mannes eine eigene Violin-Sonate, die wohl Geschick im Arbeiten aber wenig Inspiration verriet. — Als tüchtige Musiker führten sich die Herren Harold Randolph und Ernest Hutcheson aus Baltimore hier ein. Sie gaben ein Rezital für zwei Klaviere, in dem sie Werke von Mozart, Rudorff, Duvernoy, Saint-Saëns und Liszt zum Vortrage brachten. — Die Oratorien-Gesellschaft führte, wie stets um die Neujahrszeit, den „Messias" auf. — Sam Franko begann wieder eine Serie von drei Konzerten altertümlicher Musik. Im ersten enthielt das Programm eine sehr schöne, eigentlich für eine Spieluhr geschriebene Phantasie in f-moll (Köchel 594) von Mozart im Arrangement für Streichorchester und Orgel, weiter ein Divertimento von Dittersdorf, ein Präludium von Hasse und eine unbekannte Symphonie in Es-dur, No. 3 von Haydn. Anton Hekking war der Solist und hatte viel Erfolg mit dem Andante aus dem zweiten Cello-Konzert von Romberg und dem von Grützmacher entstellten und verdorbenen Rondo von Boccherini. — Die Volks-Symphoniekonzerte von Franz Xaver Arens finden immer vor ausverkauftem Saale statt und üben zweifellos einen erzieherischen Einfluss aus. — Das vierte Konzert der Philharmonischen Gesellschaft leitete als Gast der hier schon seit voriger Saison bekannte Wassili Safonoff aus Moskau. Seine geniale, durchaus subjektive Vortragsart entfesselte Beifallsstürme, wie sie sonst hier nur Tenören oder Primadonnen zuteil zu werden pflegen. Safonoff ist ein Künstler von geradezu hinreissendem Temperament, einer der bedeutendsten Dirigenten aller Länder und Zeiten. Übrigens dirigierte er ohne Taktstock und zwang das Orchester nur durch seinen Blick und seine Hände unter seinen Willen. Es ging auch so, sogar famos! Glazounow's sechste Symphonie in c-moll, op. 58, hat einen grossartigen Anfangssatz, fällt aber nach und nach bis zum Schluss merklich ab. Der letzte Satz ist mit Meistersinger-Reminiszenzen vollgepfropft. Nur Safonoff's Kunst verdankte die Symphonie hier ihren Erfolg. Unübertrefflich schön trug er Tschaikowsky's „Romeo und Julia"-Ouvertüre vor. Zum Andenken an den vor zwei Wochen in Chicago verstorbenen Theodor Thomas, den einstigen und langjährigen Dirigenten der Philharmonischen Gesellschaft, der das letzte Konzert dieser Saison als Gast leiten und dabei sein 50jähriges Jubiläum feiern sollte, wurde das Programm mit dem Trauermarsch aus der Eroica begonnen. Arthur Laser

PARIS: Zwei Werke standen in erster Reihe für den Kantatenpreis der Stadt Paris: Tournemire's „Sirenenblut" und Gabriel Pierné's „Kinderkreuzzug". Schliesslich trug Tournemire den Sieg davon, obschon Pierné viel bekannter war, als der ausgezeichnete Organist von Sainte-Clotilde. Das vornehmste Orchester, das der alten „Société des Concerts", wurde daher mit der Aufführung des Sirenenblutes und Colonne mit der des Kinderkreuzzuges betraut. Vor dem Publikum und vor der Kritik erfolgte jedoch ein vollkommener Umschwung. Tournemire erschien höchst gediegen, aber äusserst monoton, um nicht zu sagen, langweilig, Pierné erregte dagegen schon bei der offiziellen Aufführung vor geladenen Gästen grosses Interesse und vor dem üblichen Publikum Colonne's nahm der Erfolg die weitesten Proportionen an. Wie

Digitized by Google

hatte sich die Jury so täuschen können? Bruneau hat als Kritiker des „Matin" den von dem verstorbenen Komponisten Samuel Rousseau verfassten Bericht nachgeschlagen und darin den Tadel ausgesprochen gefunden, dass Pierné's Werk nicht einheitlich sei und die pittoresken Zutaten den etwas mageren Stoff überwuchern. Daraus ergibt sich, dass die Jury den Fehler beging, ein Oratorium als Musikdrama zu beurteilen. Es ist aber vielmehr ein besonderes Verdienst des Textdichters Marcel Schwob, dass er dem Tonsetzer so viel Gelegenheit zur Abwechslung geboten, ohne die Grundstimmung zu trüben, und von Pierné, dass er diese Gelegenheit ausnutzte und doch eine sehr solide Partitur mit musterhaftem Chorsatz lieferte. Ein blinder Knabe und ein Mädchen, das ihn führt, bilden die für Mezzosopran und Sopran geschriebenen Hauptpartieen. Ein Tenor-Erzähler und ein die Meerfahrt leitender Bass-Matrose kommen hinzu. Der Kinderchor ist für wirkliche Kinder kindlich geschrieben, dominiert aber bloss im zweiten der vier Teile. Der erste schildert den Auszug und die vergebliche Anstrengung der Eltern, die Kinder zurückzuhalten, der zweite den sorglosen Marsch der Kinder, der dritte die Ankunft am Meer und der vierte den Untergang der genuesischen Schiffe und die Verklärung der jugendlichen Glaubenshelden. Die Partie des blinden Knaben Alain war mit Lucy Vauthrin von der Komischen Oper besonders gut besetzt. Sie ist eine der wenigen Sängerinnen mit individuellem Organ und hat es behauptet, weil sie nie dem Pariser Konservatorium angehört hat. — Auch ausserhalb offizieller Aufmunterung nimmt die Oratorienmusik in Paris einen fühlbaren und erfreulichen Aufschwung. Die Société des Concerts hat eines der wenigst bekannten Werke Händels, den „Saul", zu Ehren gebracht. Der Stoff ist jedoch viel zu dramatisch, um sich für Händels Art zu eignen. Die Solopartieen sind ebenso zahlreich, als undankbar, und von den Chören gehört nur die Verurteilung des Neides zu den hervorragenden Chorsätzen des Meisters. Warum Saul, da man in Paris Josua, Simson, Belsazar, Salomon kaum kennt? — Selbst Le Rey leistete sich ein grösseres Chorwerk, wenn auch nur für Männerchor, nämlich Félicien Davids unverwüstliche „Wüste", die Paris, solange Berlioz lebte, allen Werken dieses viel bedeutenderen Meisters bei weitem vorzog. — Die Schola Cantorum, die unter Vincent d'Indy sehr viel für die Wertschätzung der älteren Musik tut, verteilte die mit Unrecht vereinigten vier Kantaten des sogenannten Weihnachtsoratoriums von Bach auf vier Konzerte. Der Übelstand war dabei bloss, dass alle, auch die unsangbarsten, Schnörkelarien zu Gehör gebracht wurden. — Bei Colonne gastierte Nikisch als Dirigent und acht Tage später der in dieser Eigenschaft neue Mascagni bei Chevillard. Nikisch erregte wieder die alte Begeisterung, nicht bloss in Wagnerfragmenten, sondern auch in Brahms' zweiter Symphonie und Richard Strauss' „Don Juan". Mascagni wurde dagegen von einem ziemlich schlecht besetzten Hause kalt aufgenommen. Es gab sogar einigen Protest beim Meistersingervorspiel. — Chevillard hatte auch mit seiner letzten kleinen Novität, einer „Etude symphonique" nach einem Gedichte Poës von Florent Schmitt wenig Glück. Dieser Rompreis von 1900 lehnt sich an die russische Schule an und hätte vielleicht eine bessere Aufnahme verdient. Dagegen wurde „Tod und Verklärung" von Strauss wärmer als früher aufgenommen. Dieses Werk vertrat die erwartete neue „Haussymphonie", die Chevillard nicht geben konnte, weil das Finanzkomitee, von dem er abhängt, ihm nicht drei Proben in der Woche bezahlen wollte. Die Société Philharmonique setzte ihre Tripelkonzerte mit der Sängerin Jeanne Raunay, die zum erstenmal in deutscher Sprache sang und Schumanns „Heiss mich nicht reden" mit viel Gefühl vortrug, mit dem Geiger Henri Marteau, einem der besten Bachinterpreten, und dem Klavierspieler Sapellnikow fort, der nicht nur ein vollkommener Chopinspieler ist, sondern auch die Variationen Haydns sehr geschmackvoll vortrug. — Drei interessante Kammermusikabende veranstalteten der Pianist Ferté und

Digitized by Google

der Geiger Chailley. Sie suchen die neuste französische Musik zur Geltung zu bringen. Als Neuheit spielten sie eine beachtenswerte Geigensonate von Jean Huré, die fast noch mehr von Brahms, als von Franck beeinflusst ist, und originellerweise mit einem langsamen Satze schliesst. — Unter den reinen Virtuosen fand wohl diesmal der Geiger Bronislaw Hubermann den stärksten Zulauf. Er kann es mit Kubelik aufnehmen und ist vielleicht doch etwas ernster veranlagt. Die Ungarin Amély Heller gab ein Konzert mit Orchester und ein zweites mit dem landsmännischen Pianisten Karl Förster. Eine indiskrete Reklame hatte der ohne Zweifel sehr begabten Geigerin mehr geschadet als genützt. Es wirkte auch nicht gut, dass sie den im Programm angekündigten Paganini im letzten Moment ersetzte. Sehr günstig wurde der mit Anton Rubinstein nicht verwandte Warschauer Pianist Arthur Rubinstein aufgenommen. Er konnte einem Orchesterkonzert drei eigene Konzerte folgen lassen, worin er nicht bloss Chopin, sondern auch Schumann mit echter Empfindung wiedergab. Die Technik des noch sehr jungen Mannes könnte immerhin noch einen höheren Grad der Sicherheit erklimmen.

Felix Vogt

PRAG: Unser Konzertleben schlug in der Berichtszeit keine hohen Wellen. Im Dürerbund erwies sich Alfred Sittard (Dresden) als vortrefflicher Bachinterpret und Eugen Brieger (Berlin) hatte als Sänger mit Kompositionen von Plüddemann, Wolf, Richard Strauss einen grossen Erfolg. Das tschechische Journalistenkonzert förderte eine „Tragische Ouvertüre“ Dvořáks (Mpt.) aus dem Anfang der 70er Jahre zutage, worin sich des Meisters Phantasie ersichtlich an Tristans Zaubertrank erhitzt hat. Gering war der Eindruck des braven Geigers Hans Lange. Dagegen versetzte Burmester im „Philharmonischen“ mit Bachs E-dur Konzert alles in Ekstase. An demselben Abend sang sich Bruckners idyllische Symphonie (No. 2 c-moll) in einer ausgezeichneten Wiedergabe unter Leo Blech in alle musikempfänglichen Ohren.

Dr. R. Batka

STOCKHOLM: Am vierten Abend des Konzertvereins gelangte eine eigentümliche Novität zur Aufführung: „Symphonie singulière“ von Franz Berwald. 60 Jahre (!) hat das Manuskript eine ungestörte Ruhe genossen, teils im Schreibpult des Komponisten, teils im Archiv der Musikalischen Akademie. Bis endlich Tor Aulin den glücklichen Einfall hatte, das Werk aus der Taufe zu heben. Um der Ungeheuerlichkeit und Unbegreiflichkeit dieser Verspätung recht inne zu werden, muss man wissen, dass Berwald, trotz der quantitativen Beschränktheit seiner Produktion, nunmehr als der grösste und — wenigstens in der Formgebung — originalste Instrumentalkomponist Schwedens bewundert wird. Diese „neue“ Symphonie des schon vor 38 Jahren verewigten Meisters trägt auch alle Merkmale seines hellen, auf der Oberfläche humoristisch-spöttischen, in der Tiefe männlich ernsten Geistes. Nur ist der Periodenbau etwas lockerer wie sonst bei Berwald, und die häufige Anwendung von Sequenzen nimmt der motivischen Arbeit einen Teil ihrer Kraft und Prägnanz. Auffallend wirkt wie immer die völlig — man möchte sagen rätselhaft — moderne Faktur Berwalds: Harmonik und Instrumentation sind wie von heute und muten beinahe Richard Straussisch an. Nur dass der Orchestersatz mit all seinem Wohlklang viel, viel dünner und durchsichtiger ist als der Nachwagnersche.

Wilhelm Peterson-Berger

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Antwerpen, Baltimore, Breslau, Düsseldorf, Königsberg i. Pr., Magdeburg, Petersburg, Strassburg, Warschau, Wien, Wiesbaden (Oper); Amsterdam, Antwerpen, Baltimore, Basel, Breslau, Düsseldorf, Kassel, Königsberg i. Pr., Magdeburg, Manchester Mannheim, Petersburg, San Francisco, Strassburg, Warschau, Wien, Wiesbaden (Konzert).

Digitized by Google

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Hugo Leichtentritt: Frédéric Chopin. Bd. XVI der illustrierten Monographieensammlung „Berühmte Musiker", herausgegeben von Prof. Dr. Heinrich Reimann. (Mk. 4.) Verlag: Verlagsgesellschaft „Harmonie", Berlin.

Musikalischer Haus- und Familien-Almanach für das Jahr 1905. (Mk. 1.) Ebenda.

Dr. Ernst Decsey: Hugo Wolf. III. Bd. Der Künstler und die Welt. 1892—1895. (Brosch. Mk. 3., geb. Mk. 3,50.) Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1904.

Richard Klimpert: Lehrbuch der Akustik. I. Bd. Periodische Bewegungen, insbesondere Schallwellen. (Mk. 4,50.) Verlag: L. v. Vangerow, Bremerhaven u. Leipzig 1904.

Rudolf Maria Breithaupt: Die natürliche Klaviertechnik. (Mk. 6.) Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Emil Krause: Die Entwicklung der Kammermusik. (Mk. 1.) Verlag: C. Boysen, Hamburg 1904.

Alfred Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert. Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. Zweite Folge. (Mk. 3.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

MUSIKALIEN

Heinrich Hofmann: Album für Pianoforte. Herausgeg. von Karl Reinecke. (Mk. 3.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Carl Schmidt: Geistliches Liederbuch für das musikalische Haus. (Mk. 4.) Ebenda.

Moritz Hauptmann: Zur Weihnacht! (Mk. 1.) Ebenda.

Joh. Seb. Bach: Werke herausgeg. von der Bach-Gesellschaft. Kirchen-Kantaten. No. 28 „Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende." (Mk. 3.) — No. 68 „Also hat Gott die Welt geliebt." (Mk. 3.) Ebenda.

Fritz Fuhrmeister: op. 9 No. 2. Puppenwiegenlied. (Mk. 1.) No. 3. Die rechte Puppe. (Mk. 1.) Verlag: Paul Koeppen, Berlin.

Paul de Nève: Lieder op. 13. No. 1. (Mk. 1.) No. 2. (Mk. 1,20.) Ebenda.

Hans Hermann: Die Kindlein wissens. (Mk. 1.) Ebenda.

E. R. Kroegen: Stimmungen für Klavier. op. 60. Heft I und II. (à Mk. 3.) Ebenda.

Gerhard Schjelderup: Tanz-Suite No. 1 für Violine und Pianoforte. (Mk. 2,60.) — No. 2. (Mk. 2,60.) Ebenda.

Ignaz Brüll: Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 92. No. 1—3 (à Mk. 1.) Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Gustav Lewin: Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (No. 1 und 2 à Mk. 0,80, No. 3—5 à Mk. 1.) Ebenda.

Hans Protiwinsky: Drei Stimmungsbilder für Klavier. op. 11. (Mk. 3.) — Auf der Wanderschaft. Vier leichte Stücke für Klavier. op. 12. (Mk. 1,80.) Ebenda.

W. Weckbecker: Trois morceaux pour deux Pianos. op. 8. Ebenda.

Ed. Poldini: Walzerbuch. Bd. I. (Mk. 3.) Ebenda.

Ernst J. Bremner: Sonatine. (Mk. 1,20.) Ebenda.

Roderich Bass: Quatre Morceaux pour Piano. (No. 1, 2, 4 à Mk. 1,20, No. 3 Mk. 1,50.) Valse de ballet pour Piano solo. (Mk. 2.) Ebenda.

Digitized by Google

Alban Förster: Barcarole für Violine und Klavier. (Mk. 1,50.) Ebenda.

Agathe Backer-Gröndahl: Lettere Fantasistykker for Piano. op. 63. (Kr. 2.) — Deux morceaux de salon pour Piano. op. 64. (Kr. 2.) — Fire Sange for Mezzosopran eller Baryton. op. 65. (Kr. 2.) Verlag: Brødrene Hals, Kristiania.

Halfdan Cleve: 4 Klavierstücke. op. 4. (à Mk. 1.) — Etude für Klavier. op. 5. (Mk. 2.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

G. Fitelberg: Symphonie e-moll op. 16. (Partitur Mk. 15.) Ebenda.

Ferruccio Busoni: Lustspiel-Ouvertüre. op. 38. (Partitur Mk. 9.) — Ouvertüre „Die Entführung aus dem Serail" von W. A. Mozart mit hinzugefügtem Konzertschluss. (Partitur Mk. 3.) Ebenda.

Collegium musicum: Mysliweček. Trio für Flöte, Violine und Violoncello. Herausgegeben von Hugo Riemann. (Mk. 4,80.) Ebenda.

Kurt Hösel: Männerchöre. Drei vaterländische Gedichte von Theodor Körner. (Partitur Mk. 1.) — Vier Lieder von Theodor Körner. (Partitur Mk. 1.) — Drei Lieder im Volkston. (Partitur Mk. 0,80.) — Zwei Lieder von Goethe. (Partitur Mk. 0,60.) Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Gross-Lichterfelde.

Leland A. Cossart: Nokturno für Englisch Horn mit Klavierbegleitung. op. 8. (Mk. 1,50.) — Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 9. (Heft I Mk. 2, Heft II Mk. 1.50.) — Fünf Klavierstücke. op. 12. (Heft I M. 2,50, Heft II M. 2.) Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

P. E. Lange-Müller: Daempede Melodier. Otte Klaveerstykker. op. 69. Heft I und II. Verlag: Nordisk Musik Forlag, København.

Arnold Nielsen: 7 Sange. Heft I und II. Ebenda.

Ludvig Schytte: Transcriptions pour Piano. Bechegaard: Viol, J. Skumringen; Lange-Müller: Efteraar, I Würzburg ringe de Klokker fil Fest, Midsommervise, Skin ud, Du klare Solskin, Solen sprünger ud som en Rose, Firenze. Ebenda.

A. Reitlinger: Exercices chromatiques pour Piano. (Fr. 6.) Verlag: Costallat & Co., Paris.

Hermann Dobert: Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 2 (Mk. 2,50.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Gustav Lewin: Zwei Klavierstücke. (à Mk. 1.) Verlag: Ebnersche Musikalienhandlung, Stuttgart.

Georg Vollerthun: Drei Lieder (Detlev von Liliencron) für eine Tenorstimme und Klavier. (à Mk. 1.) Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Armas Järnefelt: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (à Mk. 1.) Verlag: P. Neldner, Riga.

Robert Müller: Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 15. (à Mk. 1.) — Zwei Lieder. op. 7. No. 2 „Ständchen". (Mk. 0,90.) — Drei Lieder. op. 10. No. 1 „Im stillen Grund". (Mk. 1.20.) Ebenda.

J. Amberg: Thême et Variations pour Flûte et Piano. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Oscar von Chelius: Die vernarrte Prinzess. Fabelspiel in 3 Aufzügen von O. J. Bierbaum. Vollständiger Klavierauszug mit Text. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir beginnen mit der Wiedergabe des berühmten letzten Bildes des Meisters nach der photographischen Momentaufnahme vom Jahre 1883 von Adolf von Gross in Bayreuth, die unseren Lesern zur Vervollständigung ihrer Wagnerporträts sicherlich willkommen sein dürfte. — Die Wagnerbüste von Max Klinger war im „Leipziger Musikzimmer" auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 neben den Büsten von Bach, Schumann und Liszt aufgestellt. „Klingers Richard Wagner scheint für den ersten Blick objektiver gehalten zu sein als sein Liszt. Und doch ist er durch und durch ideal aufgefasst, zeigt er doch ähnlich wie der Liszt nur das Grosse, das Heroische der Künstlernatur. Von den menschlichen Schwächen, die Wagners innere Grösse umrankten, von der barocken Seite, von dem Theatralischen seines Wesens lässt Klingers Büste nichts ahnen. Der grosse Tonbezwinger tritt uns ohne jede Pose in ihr entgegen, in wundervoll einfacher Haltung, den imponierenden Kopf etwas zurückgeworfen, das geistvolle Gesicht ernst und gemessen im Ausdruck. Der Ausdruck ist von besonderer Feinheit, selbst für Klinger ungewöhnlich tief und lebendig." (Leipzig im Jahre 1904, S. 21.) — Das weniger bekannte Porträt des Meisters, nach einer photographischen Aufnahme aus Paris, stammt aus der Tristanzeit; es ist „Seinem Freunde Alfr. Jaell" gewidmet, Paris 6. Mai 1861.

Unsere Tannhäuserbilder eröffnet die Wiedergabe des prächtigen, Makartschen Geist atmenden Gemäldes „Tannhäuser im Venusberg" von E. Kaempffer. — Das Blatt Der Sängerkrieg auf Wartburg aus der Grossen Heidelberger Liederhandschrift (14. Jahrhundert) in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg zeigt oben die Landgräfin von Thüringen und den Landgraf Hermann von Thüringen. Der Text unten heisst in hochdeutsch: Hier streiten mit Gesange Herr Walther von der Vogelweide, Herr Wolfram von Eschenbach, Herr Reimar der Alte, der Tugendhafte Schreiber, Heinrich von Ofterdingen und Klingsor von Ungarland. — Es folgen drei Porträts berühmter Tannhäuser-Darsteller: Joseph Alois Tichatschek (geb. 11. Juli 1807 zu Oberweckelsdorf in Böhmen, gest. 18. Januar 1886 in Blasewitz) war der erste Tannhäuser bei der Uraufführung am Sonntag den 19. Oktober 1845 in Dresden unter des Meisters Leitung. Wenngleich Richard Wagner den Sänger als „ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan" und ein „wirkliches rhythmisches Gesangsgenie" bezeichnete, so war es trotz aller glänzenden Vorzüge der fast kindlich zu nennenden Natur Tichatscheks versagt, in jene schaurig-dämonischen Tiefen eines furchtbar leidenden Herzens einzudringen, in deren Abgründe uns die Erzählung Tannhäusers von seiner Pilgerfahrt blicken lässt. (Glasenapp.) Dagegen bezeichnete der Meister in dem Tannhäuser Albert Niemanns (geb. 15. Januar 1831 zu Erxleben bei Magdeburg) die Erzählung der Pilgerfahrt als den besten Teil seiner Leistung, „welche dem Künstler stets die lebhafteste Anerkennung gewann". Den Beschluss macht das Bild Hermann Winkelmanns (geb. 8. März 1849 zu Braunschweig, seit 1883 an der Hofoper in Wien). Unser Porträt ist die Nachbildung einer Photographie, die anlässlich der ersten Tannhäuser-Aufführungen in Bayreuth 1891, in denen Winkelmann neben Max Alvary und Heinrich Zeller die Titelrolle sang, angefertigt wurde.

Den Aufsatz Hermann Aberts illustrieren wir durch vier auf die „Meistersinger" bezügliche hochinteressante Beilagen. Das originelle Gemälde Hans Sachs von A. Herneissen befindet sich in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel und ist nach der Angabe des Malers auf dem kleinen Bild im Jahr 1577 entstanden. Da aber Hans

Digitized by Google

Sachs wenige Wochen nach der Zeit, die die Inschrift angibt: (Zway monat 81 jar aldt, / wardt ich, Hans Sachs, in diser gestalt / von Endres Herneissen abgemalt) am 19. Januar 1576 gestorben ist, wird die Richtigkeit dieser Angabe bezweifelt. Der kleine Schwank, den das Bild berichtet, lässt noch auf die letzte Lebenszeit des Dichters einen Strahl des freundlichen Humors fallen, der seine Werke verklärt. Er lautet: Als ich in Conterfeyhen wardt, / am Tisch nach Boetischer art, / Ein Kleines ketzlein, wie ich sprich, / Sie umb sein Bardt hier umer strich. / Ich Sprach: „Herr sachs sol ich darnebn / dem ketzlein auch seine farb gebn, / wie es sich da Streicht auf dem Buldt?" / „Bei Leib nein", sprach, „man geb mir dschuldt, / das ich solt ein marxbruder[1]) sein, / Darumb so mallt mirs Ja nit Hirein". / — Das Schusterlied aus den Meistersingern hatte der Meister einem Brief beigelegt, den er von Paris Ende Dezember 1861 an Mathilde Wesendonk schrieb. Es heisst in ihm u. a.: „Ich will Ihnen oft was von meiner Arbeit schicken. Was werden Sie für Augen machen zu meinen Meistersingern! Gegen Sachs halten Sie Ihr Herz fest: in den werden Sie sich verlieben! . . . Da noch ein Schusterlied! . . ." (vgl. Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, herausgeg. von Wolfgang Golther S. 293/4). — Das folgende Blatt „Vortragender Meistersinger" ist Georg Hagers Meistersangbuch (16.—17. Jahrh.) in der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden entnommen. Der jeweilig Vortragende nahm auf einer für diesen Zweck erbauten kleinen Kanzel, dem Singstuhl, Platz, während die Merker auf einem durch Vorhänge verdeckten Gerüst um einen Tisch herumsassen und jeden Verstoss gegen die metrischen und grammatischen Regeln der Tabulatur verzeichneten. Wer bei der von den Merkern vorgenommenen Aufrechnung aller grossen und kleinen Fehler am besten abschnitt, bekam das „Schulkleinod", eine Krone oder ein grosses Schmuckstück zum Umhängen. Den zweiten Preis bildete ein Kranz. Das Gehänge und der Kranz sind auch auf unserem Bilde sichtbar (vgl. Vogt und Koch, a. a. O. S. 262/3). — Das nächste Blatt bringt einige Takte aus der Originalpartitur der „Meistersinger" im Faksimile und zwar aus der Schlussrede Hans Sachs'.

Es folgt das Porträt von Wagners Stiefvater Ludwig Geyer (geb. 21. Januar 1780, gest. 30. September 1821). Glasenapp sagt von ihm u. a: „Er war von tadellosem, mittleren Wuchs und sprechenden, feingebildeten Gesichtszügen, wie sie uns ein noch erhaltenes Selbstporträt aus den Jahren reiferer Männlichkeit aufweist". Dem Porträt der Mutter des Meisters, Johanna Rosina geb. Bertz aus Weissenfels 1779—1848, diente ein anonymes Ölgemälde im Hause Wahnfried in Bayreuth zur Vorlage.

„Unter den Seinigen nahm, ausser dem treuen Mutterherzen, niemand lebhafter an seinem Schicksal teil, als die Schwesterliebe Rosaliens. Mit ihr verband ihn seit seiner frühen Knaben- und Jünglingszeit eine ganz besondere Zuneigung . . ." (Glasenapp). Rosalie, Wagners älteste Schwester, geboren 4. März 1803 war eine ausgezeichnete Schauspielerin, heiratete 1836 den Gelehrten und Schriftsteller Dr. Gotthard Oswald Marbach, Privatdozent der Philosophie und Physik an der Universität Leipzig, und starb schon nach einjähriger Ehe nach der Geburt eines Töchterchens am 12. Oktober 1837.

Unserem im Jahrg. I Heft 15/16 gebrachten Bild von Minna Wagner geb. Planer lassen wir heute ein zweites, die erste Lebensgefährtin des Meisters in jüngeren Jahren darstellend, folgen nach dem schönen und seltenen Stich von Weger nach einer Photographie.

[1]) Ein auch in Nürnberg vertretener Fechterorden, der den heiligen Markus zum Schutzpatron hatte und deshalb den Löwen als Wappen führte. Dieser wurde spottweise als eine Katze bezeichnet, so dass die Marxbrüder (Markus-Brüder) auch die Catii (Katzenleute) genannt wurden. (Vgl. Vogt und Koch „Geschichte der deutschen Literatur".)

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google

DIE MUSIK

Jedes Werk eines grossen Künstlers muss bei aller Vollendung des Geleisteten geistig gleichsam die Aussicht auf ein noch grösseres Werk eröffnen, das unsichtbar darüber schwebt und uns, ohne dass wir wissen woher sie stamme, mit jener ewig unbefriedigten Neugier erfüllt, die, nachdem sie Alles erschöpft zu haben glaubt, dennoch im Momente, wo sie sich abwendet, fühlt, sie habe erst das Wenigste gesehen.

Herman Grimm
(Leben Michelangelos)

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 11

Erstes Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

LINDLOFF

Digitized by Google

INHALT

Ludwig Riemann
Kampf gegen die Alleinherrschaft des Klaviertones

Ernst Lewicki
Zur Wiederbelebung des Mozartschen Musikdramas „Idomeneus"
Ein Wort der Anregung und praktische Vorschläge

Dr. Wilhelm Kleefeld
Richard Wagner als Bearbeiter fremder Werke (Schluss)

F. A. Geissler
Opernproben und Opernregie

Richard Braungart
Max von Erdmannsdörfer †

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google

KAMPF GEGEN DIE ALLEINHERRSCHAFT DES KLAVIERTONES

von Ludwig Riemann-Essen



Der Kampf ist die Wurzel des Fortschritts! Würde es ein Fortschritt sein, gegen den allmächtigen Klavierton mit Erfolg anzukämpfen? Nein und Ja! Nein — weil der Klavierton Vorzüge aufweist, die später in dieser Arbeit zu ihrem Rechte kommen werden, und ferner nein, weil sich die ganze heutige Kompositionstechnik den mit grosser Mühe errungenen technischen Fortschritten im Klavierbau angepasst hat. Ja — weil die Bestrebungen, den Klavierton noch immer stärker und voller zu gestalten, zu grosse Anforderungen an unser gequältes Ohr stellen, und ferner, weil der heutige Klavierton den Wert und den Rang der intimen, klassischen Musik untergraben, vernichtet hat. Von der lauten, skandalösen Musik ganz absehend, will ich zunächst einmal skizzieren, welchen Misshelligkeiten unser musikalisches Ohr bei täglicher Musikausübung am Klavier ausgesetzt ist. Die kleinere Verderberin sei zuerst genannt: die gleichschwebende Temperatur. Sie hat unser Tonempfinden auf Gleichmasse nivelliert, die wohl die Quantität der Tonbeziehungen vermehrt haben, aber niemals die Qualität. Der Tondichter vermag also wohl zwischen C- und Fis-dur Gefühle zu modulieren oder zu modellieren, aber es ist noch lange nicht erwiesen, dass diese Möglichkeit, besonders in der intimen Musik, schwerer wiegt, als wie die zwar geringere, aber an Wohllaut und Innigkeit weit überstrahlende Bewegungsfreiheit der reinen Stimmung. Die Süsse, die wohltuende Ruhe, mit der unser Ohr die so selten in reiner Stimmung vorkommenden Tonstücke auslöst, zeichnen trefflich als Negativbild die harte Gewöhnung unseres Gehörs an die heutigen Tonabstände. Dass die uns aufgezwungenen Tonverhältnisse, besonders am Klavier, diesem treuesten Anhänger der gleichschwebenden Temperatur, von 90 % der klavierspielenden Welt nicht gekannt werden, sei als Kuriosum nebenher erwähnt. Selbst mancher Klaviervirtuose hält, wie ich schon persönlich erfahren, es unter seiner Würde zu wissen, in welcher Weise die Töne von den reinen Intervallen abweichen. Der „Stimmer", ein in seltensten Fällen anerkannter Musiker, ist dazu berufen, das Gehör der erhabenen Künster und Künstlerinnen in gleicher Art einzukleiden wie der Schneider den erhabenen Körper dieser

Digitized by Google

Grössen.[1]) Auch viele Geiger stimmen ihre 4 Saiten, ohne es zu wissen, abweichend von den gleichnamigen Tönen des Klaviers, nämlich „quintenrein". Sie denken nicht daran, dass z. B. das Quinten-e „um 8 Schwingungen höher klingt als das Terzen-e". Das Ohr glaubt eben alles beim Zusammenspiel, oder besser gesagt, es ist schon lange dagegen abgestumpft. Der Sänger, der ohne Begleitung meiner Überzeugung nach in natürlicher Stimmung singt, kommt in noch grössere Verlegenheit, wenn der eindringliche Klavierton sich seiner Stimme zugesellt. Fügt sich die musikalische Willenskraft nicht, so sprechen wir von „unrein, detonieren", während der Sänger oft daran ganz unschuldig ist. Der Zusammenhang ist hier, akustisch genommen, ein Mischmasch von Tönen, den nur der feine Musiksinn unterscheidet, dem lässigen Ohre aber längst zur Gewohnheit geworden ist. Auf das Konglomerat des heutigen Orchesterklanges will ich nicht weiter eingehen. Unser Ohr dürfte heute in bezug auf Klangfarbe, Klanghärte bereits auf dem Wurschtigkeitsgrad angekommen sein. Und darin liegt der zweite, grosse Verderb für unser Tonempfinden. Unser Ohr findet immer wieder den grössten Gefallen an dicken, satten Klängen. Wir Norddeutschen scheinen eine besondere Vorliebe dafür zu haben, schon nach der Wahl der Instrumente zu urteilen. In Stube und Wirtschaft der niederen Stände herrscht der harte, durchdringende Ton der Harmonika. In keinem Lande ist das Klavier unter den besseren Ständen so verbreitet und beliebt wie in Deutschland, infolge der volltönenden Harmonieen, die sich auf dem Instrument verwirklichen lassen. Als logische Folge musste hieraus einerseits der seichte Salonstil für den oberflächlichen Dilettantismus, anderseits das Aufblühen der schwerwiegenden, harmoniereichen Musik eines Beethoven bis Richard Strauss für den ernsten Musikfreund entstehen. Scharf stehen diese beiden Stilgattungen sich gegenüber, viel schärfer als in Frankreich, Russland, Italien, weil in diesen Ländern viel mehr Zugeständnisse an Melodie und Rhythmus als an geistlose blosse Harmoniebildungen gemacht werden. Einen grossen Teil der Schuld an dem seichten deutschen Salonstil trägt das Klavier und zwar hauptsächlich — das Pedal, wie K. Schmidt in seinem vortrefflichen Werk[2]) überzeugend nachgewiesen. Der Hang nach Harmonieen hat den Laien die Liebe zum weichen, schmeichelnden Einzelklang vollkommen vergessen lassen. Aber durch uns alle, alle, die wir unsere Kunst lieben, ernstnehmen, geht ein grosses, zum Teil unbewusstes Sehnen nach dem ungewohnten, keuschen Einzelklang, der starken aus sich selbst wirkenden Einzelmelodie, gleichgültig, ob in homophoner, monodischer oder polyphoner Form.

[1]) Ich will damit nicht dem Selbststimmen das Wort reden, sondern nur die Kenntnis der Stimmung fordern.

[2]) „Über den Einfluss des Pedals auf die Kompositionstechnik", Wien.

Digitized by Google

1. Homophone Form. Die verschiedensten Blüten hat diese Sehnsucht gezeitigt. In allen Gauen, wo die deutsche Sprache herrscht, wird das lange verschmähte Volkslied wieder zu Ehren gebracht. Zwar singt der Norddeutsche es ausser der Schule zumeist in vierstimmiger Bekleidung. Er glaubt eben die Harmonie nicht entbehren zu können. Aber er liebt es dennoch mit gleicher Kraft wie der Süddeutsche, mag bei diesem das Volkslied auch in besonderen Vereinigungen gepflegt werden.

2. Monodische Form. Wie erklären wir uns den frenetischen Beifall, den ein Sven Scholander, ein Robert Kothe mit ihrem Gesang zur Laute und Gitarre in Norddeutschland und ein Dalcroze in ähnlicher Art in Süddeutschland gefunden? Woran liegt es, dass die norwegische Liedersängerin Bokken Lasson, die mit ihrer Gitarre und dem reichen Schatz alter und neuer Volksweisen von Land zu Land zieht, solche Erfolge erzielt? Diese Künstler gehen hin und schmeicheln sich mit ganz einfachen, durch sich selbst wirkenden Liedchen in die Herzen der Zuhörer hinein. Wodurch? Durch den keuschen Ton an sich, der mit Ruhe und Behagen das gequälte Ohr erfüllt und darum doppelt auf die Sinne und das Gemüt wirkt! Wie im Süden die Zither, Gitarre, Mandoline, taucht im Norden Deutschlands allmählich die Gitarre wieder als Begleitungsinstrument auf, weil man von der aufdringlichen Klavierbegleitung übersättigt ist. Besonders in Schlaraffen- und anderen Kreisen, wo die Einzelkunst mit Vorliebe gepflegt wird, findet die Gitarre in dieser Verwendung mehr Freunde und Beifall als das Klavier.

3. Polyphone Form. Aber auch die musikalische Fachwelt fängt an, sich auf den verderblichen Einfluss des dominierenden Klaviertones zu besinnen — eigentlich schon lange. Man wollte zunächst ausser dem Selbstzweck mit der Neuausgabe der Werke unserer Altmeister Bach, Händel, Schütz, Fischer usw. eine Gegenströmung schaffen, ein Bollwerk gegen die sich erschreckend ausbreitende Salonwassermusik. Die letzten Jahrzehnte haben an Ausgrabungen alter Gesangs- und Instrumentalwerke mehr geleistet wie der ganze grosse Rest des 19. Jahrhunderts. Aber trotz der Aufnahmefähigkeit, trotz des guten Willens, die markige Kraft der Einzelmelodie mit ihrer polyphonen Unter- oder Überlage in sich zu verarbeiten, herrscht dabei nicht die echte Freude, die Genussfülle für Spieler und Zuhörer. Ausnahmen ausgeschlossen. Woran liegt das? Ich glaube, den Grund gefunden zu haben: wir können die Tonstücke ihrer Zeit nicht auf die Instrumente übertragen, für die sie geschrieben sind. Man hat es bisher immer für selbstverständlich gehalten, dass das Klavier in seiner heutigen Vollendung mehr wie je dazu berufen sei, die Klavierliteratur aller Zeiten in ihrer Wiedergabe zu umfassen. Ein vollständiger Irrtum! Obige Meinung stützt sich nämlich auf die

Digitized by Google

Annahme, dass mit der Vervollkommnung des Klavieres auch die Vervollkommnung der Tonschönheit gleichen Schritt gehalten habe. Diese Täuschung beruht auf dem Mangel an Vergleich mit den Vorläufern unseres Klavieres, die in den Musikinstrumentensammlungen ihr letztes kümmerliches Dasein fristen. Kein Musikinstrument hat solche Verwandlungsformen durchgemacht wie das Klavier. Alle Orchesterinstrumente gleichen besonders in der Entstehung des Tones ihren Vorgängern. Also nicht die Tonerreger, sondern nur die Ton- und Resonanzkörper waren Wandlungen, Verbesserungen unterworfen. Aber bei dem Klavier haben sich beide: Tonerreger und Tonkörper auf die Dauer der Jahre verändert. Schon die Herkunft deutet auf ganz verschiedenartig gebildete selbständige Vorgänger, die sich auf drei Linien zusammenziehen lassen:

1. Monochord	2. Psalterium	3. Harfe
Clavichord	Hackebrett	Arpichord
Symphonia	Clavicembalo	Clavicytherium
	Virginal	Giraffenklavier
	Spinett	Kielflügel
	Clavecin	Pianoforte
	Tafelklavier	Pianino
	Flügel	

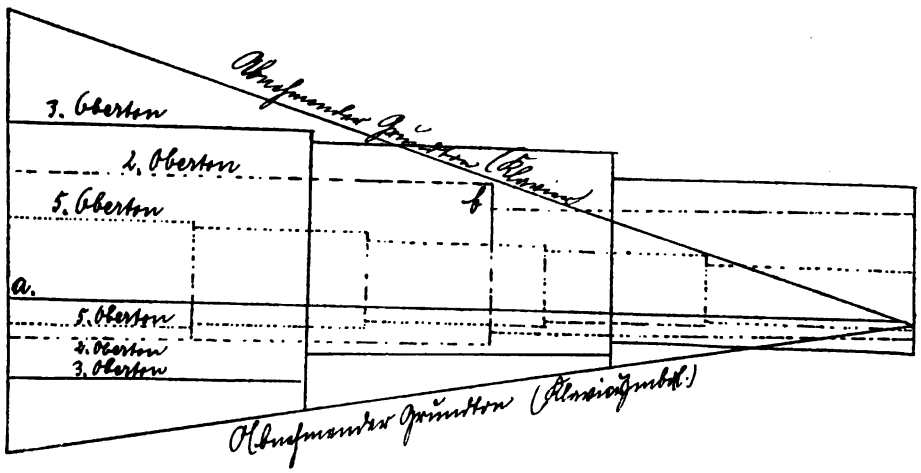
Nahezu 400 Jahre musste es dauern, ehe die in der Tastatur sich gleichenden, aber im Klangcharakter sich sehr unterscheidenden Ahnen unseres Klaviers in die beiden heutigen Instrumente, Flügel und Pianino, sich vereinigten. Nur der gemeinsame Tonkörper, die Saite, und das Schlagen oder Reissen des Tonerregers machen es verständlich, dass die sehr verschiedenartigen drei Urahnen: Monochord, Hackebrett und Harfe sich überhaupt zu einem gemeinsamen Instrument verschmelzen konnten. Man vergleiche z. B. die verschiedenartige Entstehung des Tones. Auf dem Monochord und seinem einzigen direkten Nachkommen, dem Clavichord, entstand der Ton durch Teilung einer Saite, so dass also z. B. bei dem gebundenen Clavichord mehrere Tasten sich mit einer Saite behelfen mussten. Durch dieses Verkürzen und Abbrechen der Saiten entstanden ganz andere akustische Unterlagen als bei dem Hackebrett. Hier wurde der Ton durch Schlagen der Saiten mit Filzklöppeln erzeugt, die bei den Nachfolgern durch Hämmerchen ersetzt wurden. Infolge der mangelnden Dämpfung klangen die Töne stets verschwommen und rauschend. Das Reissen der Saiten bei der Harfe galt als Grundlage für die Anschlagsmechanik des Clavicembalo und der Instrumente gleicher Linie bis zum Tafelklavier. Das Clavicembalo behielt aber die Form des Hackebretts bei, während das Clavicytherium usw. der Gestalt der Harfe treu blieb. So nahm jede Linie die ihr zusagende Verbesserung an, wodurch schliesslich die heutigen Endformen entstanden.

Digitized by Google

Die uns besonders interessierende Tonerregung ist, an und für sich betrachtet, von grösstem Einfluss auf die Klangfarbe einer Saite, weil die Obertöne als Ursache der Klangfarbe mehr oder minder dabei ausgeschaltet werden. Die drei Tonerregungsformen liegen mit der vierten, heutigen Anschlagsart daher auf ganz verschiedener Basis. 1. Art verkürzt die Saite und damit die Mitwirkung der analogen Teiltöne, wodurch der Klang matt und dünn, aber stets weich bleibt. Die beste Anschauung hierfür gibt uns das Violinspiel. Eine Tonphrase in der 5. Lage auf der G- oder A-Saite gespielt klingt bedeutend weicher und matter als in der 1. Lage. Die 2. Art der Tonbildung markiert sich in drei Formen: Reissen mittels der Finger (Harfe), mit Hilfe kleiner eiserner Stifte, die bei der Rückstellung noch einmal die Saite berührten (Virginal, ältestes Clavicembalo) und Reissen mit Hilfe belederter Stifte (jüngeres Clavicembalo). Das Gemeinsame dieser Tonerregungsarten liegt in deutlichen, dem Ohre angenehmen Vermischungen des Grundtones mit gewissen Obertönen, deren Zauber wir uns noch gerne bei der Harfenklangfarbe hingeben. Die durch Hämmerchen bewirkte 3. und 4. Anschlagsart unterscheiden sich durch den verschiedenartigen, früher unterschätzten Einfluss der Obertöne. Die Intensität des Hammeranschlags ist eine so grosse, dass neben dem Grundton eine Reihe Teilschwingungen der Saite in Bewegung gesetzt werden, die an Stärke dem Grundton nahe kommen. Die heutige 4. Anschlagsart weiss durch die genau gemessene Lage des Hammerniederschlags die unharmonischen Obertöne zurückzuhalten, wodurch der Gesamtklang ein harmonischer bleibt. Auch ist der heutige Hammer weich und elastisch, wodurch die Bewegung auf der Saite Zeit hat, sich auszubreiten. Ehe aber die hohen, schrillen Obertöne zum Ertönen kommen, tritt infolge der langsamen Anfangsbewegung die Gesamtschwingung der Saite schon wieder zurück. Infolgedessen bleibt der Gesamtklang weich und volltönend. Nutzen aber die befilzten Hämmer ab, so klimpert das Klavier, d. h. die hohen Obertöne haben infolge des härteren Anschlages Zeit, stärker und dauernder mit in Aktion zu treten. Die 3. Art, bzw. die alte Hammermechanik, ergibt sich also als die klanglich ungünstigste, da sie ohne Abmessung der Anschlagsstelle die Saite plötzlich antreibt, wodurch der Klang im Verein mit anderen zu viele Schwebungen verursacht, also hart und rauschend bleibt. Die Vorzüge gegeneinander abwägend, konnte der Clavichordanschlag zeitlich sich nur deshalb bis zum Ende des 18. Jahrhunderts halten, weil ein ermöglichtes Beben der Saiten (ähnlich wie bei der Violine) der Musik auf dem Clavichord einen zarten, fesselnden Reiz verlieh. Der belederte Clavicembalostift ist dem eisernen Stift vorzuziehen, da dort der Klang mit stark dominierendem Grundton und nur harmonischen Teiltönen sich präsentiert. Hiergegen verliert auch der alte Hammerklavieranschlag, weil

Digitized by Google

hier die unharmonischen Teiltöne disharmonieren. Es bleibt also noch der Vergleich zwischen Cembalo und modernem Klavier, deren Vorzüge schliesslich auf den Geschmack hinauslaufen könnten, wenn nicht noch andere Gründe von einschneidender Bedeutung die beiden Klangfarben zu gleichem Werte berechtigte. Die Anschlagswirkung eines Tones vom Clavicembalo und modernen Klavier lassen sich in folgender Zeichnung ziemlich deutlich schematisieren:



Der besseren Übersicht halber nehme ich eckige Klammern zur Darstellung der Schwingungsbreiten der beiden Grundtöne. Denken wir uns für beide Instrumente die Anschlag- bezw. Anreissstelle bei a, so bringt der Hammer durch den plötzlichen Schlag zunächst den direkt angeschlagenen Punkt a und dessen engste Umgebung aus der Gleichgewichtslage der Klaviersaite. Die Folge davon ist die Entstehung zahlreicher Obertöne zunächst in der Nähe von a. Die Störung des Gleichgewichts der Saite wächst mit der Härte des Hammers, bezw. des Anschlags. Ist der Hammer weich und elastisch, so kann sich die plötzliche Bewegung besser der ganzen Saite mitteilen, so dass die gleichartigen Obertöne durch das Nachlassen der Bewegung alle, wenn auch immer mehr abgeschwächt, zur Mitwirkung kommen. Die eckigen Klammern stellen uns die allmähliche Stärkeabnahme der Obertöne in der oberen Hälfte der Zeichnung dar.[1] In der Regel kommt der Klavierton wegen seiner kurzen Dauer in Tonstücken nicht über dieses erste Stadium hinaus. Lässt man ihn aber

[1]) Die Klanganalyse ergibt, dass in den tieferen und mittleren Lagen die ersten 5—6 Teiltöne deutlich zur Geltung kommen und der erste und zweite Teilton sogar bei den tiefen und tiefsten Tönen an Stärke oft überwiegen, so dass der Grundton der fünf tiefsten Tasten fast gar nicht oder sehr schwer zu erkennen ist. In den höheren Lagen treten der vierte und fünfte Teilton schon zurück. In den höchsten Lagen hat

Digitized by Google

durch Niederhalten der Taste länger zufrieden, so entsteht das zweite Stadium (hier etwa bei b): der Grundton tritt, weil er die meiste Bewegung erforderte, zuerst zurück, und einzelne Obertöne, besonders der dritte, übertönen ihn. Man probiere dieses am Klavier im grossen und kleinen Oktavenraum. Der Clavicembaloton gibt uns im Gegensatz zum Klavierton ein ganz anderes Bild. Der belederte Holzstift bringt durch rutschendes Anreissen alle Teile der Saite zu gleicher Zeit in Spannung, d. h. in die Fähigkeit, mit gleichem Zeitanfang zu schwingen. Die Bewegungswelle, die sich beim Klavierton auf der Saite, an der Zeichnung von a—b, fortpflanzt, fällt hier also vollständig fort. Dadurch entsteht ein an Kraft und Zeitdauer gleichwertiger, harmonisch volltönender Klang, den der Laie mit „harmoniumähnlich" bezeichnet. Die Zeichnung gibt in der unteren Hälfte den Unterschied vom Klavierton. Die Spannung versetzt die ersten 5—6 Obertöne mit dem Grundton gleichzeitig in Bewegung, wodurch zwar der Grundton gegenüber dem Klavierton an Kraft einbüsst, letzteren aber an Gleichmässigkeit und harmonischem Reiz übertrifft.

Der akustische Feinschmecker wird nach diesem Vergleich zwar dem Clavicembaloton wegen seines gleichmässigen Ablaufs den Vorzug geben, aber hier kollidiert, wie in so vielen musikalischen Dingen, der Akustiker wieder mit dem Musiker. Dieser liess sofort, nachdem er den Klavierton auf dem Wege von Silbermann bis Steinway gewonnen, jede andere Tastenmechanik fallen. Die ganze Klavierliteratur aller Zeiten wurde nach dem baldigen Verschwinden des Spinetts,[1]) Cembalos, dem heutigen Klaviere untergeordnet, und so ist es bis zum heutigen Tage geblieben. Meine Aufgabe ist es nun, die Nachteile dieses Regiments klarzulegen. Ein Grundübel liegt in den Schwebungen. Schwebungen beeinflussen den Wohlklang. Wohlklang ist eine der Triebfedern der Kompositionstechnik. Rückschliessend müssen die Komponisten für ein Instrument so die Zusammenklänge der Konsonanzen setzen, dass die hässlichen Schwebungen, soweit diese vom Ohre unterschieden werden, beiseite bleiben. Das ist

---

der Hammer gar nicht mehr die Kraft, die Saite zu zerlegen, wenn der Aufschlag nicht hörbar sein soll. Um dieses Manko auszugleichen, geht die Mechanik des rechten Pedals nicht über das dreigestrichene g hinaus.

[1]) Bis in die 60 er, 70 er Jahre des 19. Jahrhunderts fand man in Privathäusern noch das tafelförmige Spinett. Naumann berichtet in seiner Musikgeschichte (I, 517), dass selbst Mendelssohn noch im Jahre 1847 ein Spinett in seiner Studierstube benutzte, „dessen schwacher Ton ihm aus zweifachem Grunde lieb war: einmal, weil er unbelauschter blieb, wenn er darauf ein eben skizziertes Motiv probierte, dann aber auch, weil der farblose und abstrakte Ton dieses Instrumentchens ihn, wie er meinte, vor jeder Selbsttäuschung über den Wert einer solchen ersten Skizze, über welche der herrliche Ton seines Erard ihn im ersten Momente vielleicht hätte täuschen können, bewahre".

Digitized by Google

auch geschehen. Ehe ich dieses an bestimmten Notenbeispielen beweise, werde ich einen beliebigen Zweiklang, auf dem Klavier und dem Clavicembalo hervorgebracht, in seiner Wirkung untersuchen. Schwebungen entstehen bekanntlich am meisten zwischen Halbstufen und verursachen deshalb in erster Linie deren Dissonanz. Das gleichzeitige Erklingen der Klaviertöne F—A (grosse Oktave) ergibt nach Darstellung der beiden Grundtöne mit ihren Obertönen folgende Diskontinuität:



Die an vier Stellen durch Halbstufen entstehenden Schwebungen geben der Grundterz die Rauhigkeit, das Knarrende, besonders wenn die beiden Töne länger ausgehalten werden. Bei kürzerer Dauer fehlt, wie ich schon sagte, die Mitwirkung der höheren Obertöne, daher auch die grössere Störung des Zusammenklangs.

Bei dem gleichmässigen Abfluss des Clavicembalotons können die Schwebungen durch Obertöne lange nicht in dem Masse den Klang F—A verderben wie am Klavier, da der Tonerreger nach obiger Zeichnung nur kleine Schwingungsbreiten erzeugt. F—A klingt deshalb hier wohltuend und angenehm. Selbstverständlich sind diese Beobachtungen an beiden Instrumenten typisch für alle Zusammenklänge in den tiefen und mittleren Lagen. Vom c^1 an bis zu den höchsten Lagen ist die Zahl der Schwebungen zwischen den Obertönen zu hoch, um noch von dem Ohre intermittierend vernommen zu werden[1]), so dass Terzen und grössere Intervalle auf beiden Instrumenten an Wohlklang nichts einbüssen. Dagegen aber werden die Halbstufen auf dem Klavier nach der Höhe hin im Zusammenklang immer schriller, da sie im Anschlag hart aufeinander stossen. Dieser Mangel fällt beim Clavicembalo wegen der geringen Tonerregung fort, so dass z. B. Vorhaltstöne in ihrer Dissonanz niemals auffallend hervortreten. So schreibt Joh. Kasp. Fischer in seinen Pièces de Clavecin (1696) die Stelle:



[1]) Gründe siehe Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen. Braunschweig S. 285.

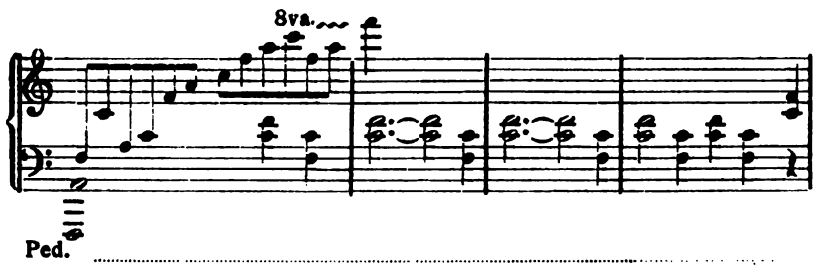
Digitized by Google

Diese tonphysikalischen Tatsachen sind von jeher für die Klavierkompositionstechnik von tiefgreifendem Einfluss gewesen.

Für die Vorläufer des Klaviers konnten z. B. Klänge wie:



unbeanstandet als Schlussakkorde genommen werden. Mit der Vervollkommnung des Klaviertones mussten derartige enge Lagen aufhören, obgleich die Komponisten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts selbst für die Hammerklaviere davon Gebrauch machten. Die Schwebungen wurden aber im letzten Falle meist umgangen durch die Einbürgerung des Arpeggio, das durch den Pedalgebrauch immermehr in Blüte kam. Die feinempfindenden Tondichter vermieden allmählich die engen, tiefen Lagen und suchten den weiten Lagen der Obertöne nahezukommen. Ich schätze nach dieser Richtung besonders Chopin, Henselt, Theodor Kirchner hoch, deren Stil zum nicht geringen Teil auf der scharfen Beobachtungsgabe der Klangfarben basiert. Chopin schreibt z. B. in seiner g-moll Ballade die Takte:



Die Töne identifizieren sich mit den Obertönen des ersten tiefen F:

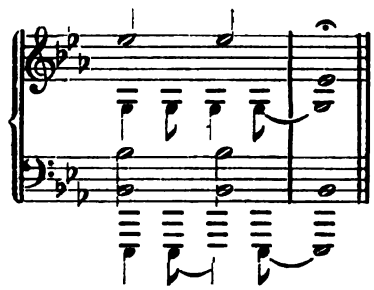


Da das tiefe F nach seinem Anschlag schwindet, wird es als Kombinationston aufrecht erhalten. Die Terz, die sicherlich von anderen Komponisten gebracht worden wäre, lässt Chopin vom ersten Takt ab weg, wegen der hiernach folgenden kurzen Stelle in Es. Die Terz überträgt zurücktretend ihre Kraft dem latenten 5., 10. Oberton. Die abnehmenden Töne der ersten zwei Takte machen im dritten und vierten Takte ebenfalls den reinen Obertönen Platz, auch der zwischen e und f liegenden Septime es (Oberton 7). Chopin deutet damit in feinstfühlender Art den Übergang nach der B-dur

Digitized by Google

Tonart an. Th. Kirchner liebt die weiten Lagen, die in seinen Klavierwerken sich fast ausnahmslos den Obertonlagen anpassen, besonders auch in der Begleitungsform. Zur Verstärkung dienen seine tiefen Bässe allein und mit Duodezimen:

Op. 18.



Derartige Beispiele liessen sich viele anführen von allen Komponisten, die rein „klaviermässig" geschrieben haben, deren Werke also z. B. nicht für Orchester übertragen werden könnten. Nun aber kommt die Kehrseite. Die in den tiefen Lagen verborgenen Diskordanzen, überhaupt die nicht schwer zu fassenden Klangfarben, werden von vielen Komponisten missachtet, ignoriert. Der Klavierton kann nicht aus seiner Haut heraus, aber den Titanen genügt nicht der begrenzte Klangfarbenkreis. Die im 19. Jahrhundert sich mehr und mehr entwickelnde Herrschaft des „Massentones" trägt daran die Schuld. Ich unterscheide den schon eingangs erwähnten Einzelton vom Massenton durch die Höhe des Effektes. Im ersteren liegt die Kraft der Selbstwirkung, die durch keinen anderen Ton ausgefüllt werden kann. Der Massenton tritt in der Einzelwirkung zurück und ordnet sich dem Gesamteindruck der Phrase unter. Er kann, ohne diesen zu verletzen, durch einen anderen, bestimmten Ton ersetzt werden oder ganz fehlen. z. B. Einzeltöne:



Massentöne liegen in den harmonischen Cadenzformen, in der stereotypen Begleitungsart und in den Verzierungen. Als natürliche Folge musste sich aus dem geringen Einfluss des Einzeltones eine Missachtung der Klangfarbe des Klaviertones ergeben. Das Ohr hatte hier dieselbe Wandlung durchzumachen wie bei dem Anwachsen der Tonfülle in der Orchestermusik, bei der der Massenton noch in anderer Gestalt auftritt. Die Feinheiten der klanglichen Zusammenstellung auf dem Klavier scheinen immermehr

Digitized by Google

zu verblassen. Eine absolute Rücksichtnahme auf den gleichmässigen Ablauf (Kontinuität) der Akkorde, also auf die beste Lage des Wohlklanges gilt bei einem grossen Teil der Komponisten für ausgeschlossen.

Ich rechne hierzu die nur auf den Effekt hinauslaufende Virtuosenmusik à la Hünten, Herz, den seichten Salonstil und die alle Lagen des Klaviertones rücksichtslos behandelnde Musik eines Reger, Sinding, Stenhammar usw., zum Teil auch Liszt und Rubinstein. Selbst Schumann, der Meister der musikalischen Kleinkunst, liess die Eigenheiten des Klavierklanges zuweilen unberücksichtigt, so dass manches unschön klingt. Ein paar Beispiele mögen meine Behauptung illustrieren:

Godard, op. 149, II. a) Liszt, Adelaide. b) Liszt, Erlkönig. c) Liszt, Wanderer.



Rubinstein, Türkischer Marsch.



Sinding, op. 35.



Man vergleiche die Lisztschen Beispiele mit dem Schubertschen Originalsatz. Hat Liszt eine schönere Wirkung damit erzielt? Rein klanglich genommen niemals! Der Gebrauch der Terz und Sekunde im Akkord verdirbt in den tiefen Lagen total den Wohlklang und jene müssen deshalb

Digitized by Google

auf dem Klavier im Zusammenhang durchaus vermieden werden.[1]) Rubinstein braucht trotzdem in Schlüssen oft die Terz, erscheint mir überhaupt am rücksichtslosesten, wie z. B. die scheussliche Stelle aus seinem türkischen Marsch beweist. Sinding wütet ebenfalls oft in den Tiefen, wird aber bei Halb- oder Ganzschlüssen von seinem besseren musikalischen Ich stets richtig geleitet, indem er wohlweislich die störenden Intervalle weglässt. Nur eine langsame Kantilene vermag in den tiefen Lagen ohne Nebenstörungen zu verlaufen, wie z. B. der Anfang der zweiten Rhapsodie von Liszt. Eine tiefere Begründung der Fehler des besprochenen Klavierstiles mag vielleicht in der Täuschung liegen, die durch die Anschlagsnuancen und durch die zwei Stadien des Klaviertones hervorgerufen werden kann. Was nämlich den Einzelklang hebt an Kraft und Gestaltung, stört in gewissen Lagen den Zusammenklang. Die durch den Hammerschlag bewirkte Fülle an Grundton und Obertönen übt durch knarrende Schwebungen den unangenehmsten Einfluss aus, sobald sich Terz- oder Sekundformen mit anderen Intervallen in tiefer Lage vereinen. Dieses wird mit Willen oder aus Mangel an feiner Tonempfindung oft nicht beachtet.

Ich glaube mit meiner Kritik bewiesen zu haben, dass der Klavierton nicht imstande ist, trotz seines hohen Rufes eine freie, unbegrenzte Entfaltung der Kompositionstechnik zu begünstigen.

Ferner ergibt sich aus den Betrachtungen die Unfähigkeit, die historische Klavierliteratur unter denselben Voraussetzungen wiedergeben zu können, wie sie von den damaligen Komponisten geschaffen worden sind. Wie ich schon nachgewiesen, fiel die Einschränkung des Terzen- und Sekundengebrauchs bei den Vorläufern unseres Klaviers weg. Zu diesem Vorzug gesellte sich das wohltuende Zurücktreten der Dissonanzen (Vorhalte usw.), woraus der Entwicklung der Polyphonie auf den Tasteninstrumenten ein bedeutsamer Faktor erwuchs. Demzufolge erhielt der Vortrag der altklassischen Klavierstücke ein Gepräge, das den Laien heute befremdet, weil er sich der Gründe dazu nicht bewusst ist. O. Fleischer schildert z. B. die Einrichtung und Wirkung eines Bachschen Clavicembalo,[2]) die uns in Erstaunen setzen muss. „Doppeltes Manual, für jeden Ton vier Saiten, eine im 16-, zwei im 8- und eine im 4-Fusston, so dass man mit einer und derselben Taste Grundton, Oktave und Doppeloktave zu gleicher Zeit oder nacheinander anschlagen kann. Dem Fortissimo des vollen Werkes steht ein Pianissimo gegenüber, erzeugt durch den sogenannten Lautenzug, der eine Reihe von Filzstückchen an die eine 8-Fussnote andrückt und

[1]) Die vereinzelten Beziehungen zu tonmalerischen Effekten ausgenommen.

[2]) Das Bachsche Clavicymbal und seine Neukonstruktion, Zeitschrift der Int. Mus. Ges. I, 163.

Digitized by Google

dem Klange den Charakter des harfenartigen Lautentones verleiht. Das erste Präludium aus dem wohltemperierten Klavier beispielsweise gibt dem Hörer einen ganz ungeahnten Begriff von seinem wundervollen architektonischen Aufbau, dessen Prinzip die allmähliche Steigerung dieser Klangmittel zu sein scheint. Auf dem einen Manual kann man die stärkere Melodie hervorheben, während die begleitende Partie auf dem schwächeren Manual spielt. Das Fugenspiel, auf unseren modernen Klavieren oft so trocken und langweilig, erhält auf diesem Clavicymbal einen ganz eigenen Reiz und sozusagen einen romantischen Glanz. Der klirrende, rauschende Klang der ausserordentlich dünnen und langen Saiten verleiht dem Fugenspiel etwas Pompöses, Gravitätisches und Prächtiges, was unsern Klavieren völlig abgeht."

An den akustischen Zwang, den die damaligen Tasteninstrumente auf die Kompositionstechnik ausübten, denkt heute kein Mensch mehr. Wir können uns kaum noch vorstellen, dass die Interpretation, z. B. Beethovenscher Klavierwerke je auf anderen Instrumenten, wie den heutigen stattgefunden hat.

Eine Untersuchung der noch heute gut erhaltenen, alten Klaviere belehrt uns eines besseren. Der Grafsche Flügel Beethovens[1]) ist bei vierfachem Saitenbezug beledert. Der Anschlag führt darum eine Reihe Obertöne mit zu Gehör, die bei befilzten Hämmern fehlen. Die Grundtöne, besonders der tiefen Lage, klingen darum heller, schärfer und werden nur wenig von Schwebungen begleitet. Die Benutzung tiefer Töne auf dem Klavier konnte Beethoven daher unbeschadet anwenden. Ich habe das Gefühl, dass der Meister z. B. den Anfang der Waldsteinsonate nicht so tief geschrieben hätte, wenn er einen heutigen Konzertflügel zu Händen gehabt hätte. In der Berliner Musikinstrumentensammlung stehen ebenfalls drei belederte Klaviere von Mozart, Weber und Meyerbeer,[2]) deren Anschlag zu denselben Rückschlüssen führt. Mit diesen Darlegungen dürfte eine Berechtigung begründet sein, die Herrschaft des heutigen Klaviertones über die altklassische Klavierliteratur einzudämmen. Man beschränke den Gebrauch auf die Literatur der letzten 80—90 Jahre und verhelfe den früheren Tonwerken durch Einführung des Clavicembalos zu ihrer wahren Gestalt und Würdigung. Die Verwendung des Cembalos in den Chorwerken von Bach und Händel und in den immer mehr auftauchenden historischen Konzerten beweist, dass ich mit meiner Ansicht

[1]) Beethovenhaus in Bonn. Die „Musik" brachte in Heft 14 des II. Jahrgangs eine Abbildung des Flügels.

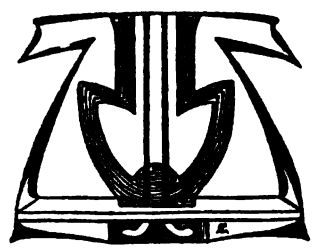
[2]) 1. Mozart-Reiseklavier, beledert, Schleudermechanik — 2. Weber-Flügel 1809, beledert, vier Pedale, Stosszungenmechanik — 3. Meyerbeer-Flügel von Pleyel, Paris, beledert, Kniehebel.

Digitized by Google

nicht allein stehe. Nur die Rückkehr zur Familie ist dem Cembalo bis heute versagt, da die Massenfabrikation bis heute fehlt.

Eine Nachbildung des vorhin beschriebenen Bachschen Cembalos konnte wegen seiner Kostspieligkeit[1]) nicht zu neuen Versuchen reizen. Der Klavierfabrikant Joh. Rehbock in Duisburg hat dagegen mit einer patentierten Neugestaltung des Cembalos (Preis 100 Mk.) mehr Glück gehabt. Das inzwischen von der Firma Ibach Sohn, Barmen, angekaufte Patent hat verschiedene Verbesserungen erfahren, und so stehen wir vor dem nahen Zeitpunkt, ein neues billigeres Instrument in die Familie eingeführt zu sehen, welches das schwerfällige Klavier teilweise zum Segen aller verdrängen dürfte. Der Laie wird dadurch von dem seichten Salonstil abgehalten, der Geschmack wieder zum Genusse echter „Einzelklangmusik" zurückkehren. Und der Musikkenner wird mit Staunen und Bewunderung das echte, ihm neue musikalische Gewand alter klassischer Musik erkennen und eine Entstellung durch das Klavier zukünftig meiden. Möge es bald dahin kommen!

[1]) Im Berliner Museum steht ein rekonstruiertes Instrument, dessen Herstellung 4000 Mk. erforderte.



Digitized by Google



IV. 11

FRANZ BETZ
* 19. MÄRZ 1835

Digitized by Google

Digitized by Google



IV. 11

DELPHIN ALARD

✱ 8. MÄRZ 1815

Digitized by Google

Digitized by Google

ZUR WIEDERBELEBUNG DES MOZARTSCHEN MUSIKDRAMAS „IDOMENEUS“

EIN WORT DER ANREGUNG UND PRAKTISCHE VORSCHLÄGE

Von Ernst Lewicki-Dresden-Plauen

Von dem strahlenden Siebengestirn der Mozartschen Meisteropern sind „Figaros Hochzeit“, „Don Juan“ und die „Zauberflöte“ von jeher auf den Bühnen lebendig gewesen. Etwas weniger Berücksichtigung haben gefunden die „Entführung“ und namentlich „Cosi fan tutte“[1]); so gut wie vergessen aber sind „Idomeneus“ und „Titus“. Bei der Betrachtung der ersten dieser beiden heroischen Opern, die mit demselben Recht ein „Musikdrama“ genannt werden kann, wie es bei den Gluck'schen Reform-Opern gebräuchlich ist, drängt sich dem Leser der verschiedenen Mozartbiographieen unwillkürlich die Frage auf, wie es kommen konnte, dass ein Werk, das in so mancher Hinsicht bei Mozart die gleiche Stellung einnimmt wie der „Fliegende Holländer“ bei Wagner, ein Werk, das der Meister selbst stets zu seinen besten zählte und dem die berufensten Kenner ganz aussergewöhnliche Vorzüge in musikalischer wie dramatischer Beziehung zugestehen, seit langer Zeit von den Bühnen so gut wie verschwunden ist.[2]) Die nachfolgenden Zeilen sollen zunächst zeigen, in wie weit der Grund zu dieser Erscheinung im Werke selbst zu suchen ist, dann aber, wie zumeist nach Mozarts eigenen, aber praktisch noch wenig beachteten Absichten die bestehenden Mängel zu beseitigen sind, so dass einer dauernden Wiederbelebung des herrlichen Werkes nichts mehr im Wege

[1]) Dieses köstliche Werk ist Dank der vorzüglichen, hier mit vollem Recht auf die Originalgestalt zurückgreifenden Einrichtung der Münchener Hofoper neuerdings wieder mehr beachtet worden.

[2]) Seit 1891, in welchem Jahre einige Aufführungen im Rahmen von Mozartzyklen stattgefunden haben, erschien das Werk ab und zu in Chorkonzerten (z. B. in Jena, Kopenhagen, Frankfurt a. M.). Bühnenaufführungen sind seitdem ausser in Berlin (1897) und Prag (1900) wohl kaum wieder vorgekommen. Allgemeiner bekannt sind eigentlich nur die Ouvertüre und die sog. Zephiretten-Arie.

Digitized by Google

stehen dürfte. Die bisherigen Bearbeitungen haben in dieser Hinsicht leider versagt.[1])

[Für diejenigen Leser, denen „Idomeneus" noch gänzlich unbekannt ist, sei zunächst kurz der Inhalt der Handlung angegeben.

Dem von G. Varesco in Salzburg nach dem Französischen des Danchet verfassten Texte liegt die alte Sage von den Schicksalen des Königs Idomeneus von Kreta nach seiner Rückkehr von Troja zu Grunde, wobei jedoch entgegen der Sage nach dem damaligen, u. a. auch bei Glucks grossen Opern üblichen Gebrauche, ein tragischer Ausgang am Schlusse des Stückes vermieden wird.

Idomeneus befindet sich mit seiner Flotte auf der Heimfahrt und gerät in einen furchtbaren Sturm, der allen den Untergang zu bringen droht. In seiner Angst gelobt er dem Meeresgotte Poseidon, den ersten Menschen zu opfern, der ihm nach glücklicher Landung begegnen wird. Diese erfolgt nun und Idomeneus trifft am Gestade zuerst seinen eigenen Sohn Idamantes. Er gerät in heftigen inneren Zwiespalt durch den Widerstreit seines Gelübdes und der Vaterliebe und sucht zunächst nach allerlei Auswegen, das Opfer hinauszuschieben, hält auch den Sachverhalt selbst seinem Sohn gegenüber geheim. Da rät ihm sein alter Vertrauter Arbaces, den Sohn ausser Land zu schicken mit dem Vorwand, Elektra, die nach Kreta verbannte Tochter Agamemnons, nach der Heimat zu geleiten; die Abfahrt wird jedoch durch einen losbrechenden Seesturm vereitelt. Poseidon grollt wegen der langen Verzögerung des Opfers und bringt Unheil über das Land und seine Bevölkerung durch neue Stürme und besonders durch ein Seeungeheuer, das zahlreiche Menschen verschlingt. Erst den dringenden Vorstellungen der Priesterschaft gelingt es schliesslich, Idomeneus zur Bekanntgabe seines Gelübdes zu bewegen und die Person des Opfers zu nennen, worüber allgemeine Trauer das Volk ergreift. Idomeneus betritt nun, zur Erfüllung seines Gelübdes bereit, mit den Priestern den Tempel zum Gebet. Da meldet Arbaces, dass Idamantes das Ungeheuer im Kampfe getötet habe, womit freilich der Gott nicht befriedigt ist. Der herbeieilende Idamantes ist nun selbst entschlossen, als Opfer zu fallen. Idomeneus, endlich bereit, sein Gelübde einzulösen, wird aber durch die hinzukommende Ilia, die gefangene Tochter des Priamus, die Idamantes liebt, von seinem Vorhaben zurückgehalten; sie selbst will statt des Geliebten sterben und es entspinnt sich ein edler Wettstreit zwischen den Liebenden, dem Elektra mit Gefühlen der Eifersucht zuhört, da sie ebenfalls Idamantes liebt. Wie nun Ilia vor dem Altar niederkniet, um von Priesterhand zu fallen, hört man „ein grosses unterirdisches Getöse, die Statue des Gottes Poseidon erschüttert sich, der Hohepriester steht in Entzückung vor dem Altar, alles ist erstaunt und bleibt vor Furcht unbeweglich, eine tiefe, majestätische Stimme verkündet den Willen des Gottes: Idomeneus soll dem Throne entsagen, Idamantes ihn besteigen und mit Ilia vereint werden." Bei diesem unerwarteten Ausgang bricht Elektra in heftigen Zorn aus und geht verzweifelt ab. Idomeneus ordnet alles dem Willen des Orakels gemäss an und äussert seine tiefe Befriedigung über diesen glücklichen Ausgang. Idamantes wird unter einem pantomimischen Reigen gekrönt, wozu ein festlicher Gesang des wieder aufatmenden Volkes erklingt.]

Mozart stand in seinem 25. Lebensjahre, als er mit hoher Begeisterung den Auftrag übernahm, für München den „Idomeneus" in Musik zu setzen,

[1]) Der in [ ] eingeschlossene folgende Absatz kann von den Kennern des Inhaltes des Werkes übergangen werden.

Digitized by Google

und schloss mit diesem grossen Tonwerke das vorletzte Jahrzehnt seines kurzen Lebens ab, gleichzeitig damit in die Periode seiner höchsten Meisterschaft eintretend.[1]) Hören wir, was Otto Jahn in seiner Würdigung des Werkes im allgemeinen sagt:

„Im Idomeneus erkennen wir das Werk des zur völligen Selbständigkeit gereiften und in frischer Jugendkraft stehenden Meisters. Der bei Gluck einseitigen Forderung dramatischer Charakteristik gegenüber geht Mozart hier auf das Prinzip musikalischer Gestaltung zurück, welches jener Forderung nicht etwa widerspricht, sondern als die höhere Potenz sie in Wahrheit erst begründet."

Hierin erblickt Jahn einen wesentlichen Fortschritt Mozarts Gluck gegenüber und bemerkt dazu, dass niemand, der die technische Arbeit im Idomeneus, die Durchbildung des Orchesters mit den Gluck'schen Opern vergleicht, daran zweifeln könne, dass Mozart an künstlerischer Bildung im Idomeneus Gluck übertroffen habe. Es würde zu weit führen, die feine und treffende Charakteristik Jahns, die er den einzelnen Stücken des Werkes gewidmet hat, hier wiederzugeben, und es muss daher auf die Quelle selbst verwiesen werden. Ganz besonders werden neben der äusserst glänzenden und damals ganz unerhörten Behandlung des Orchesters die gewaltigen, vielfach in die Handlung eingreifenden Chöre, darunter der einzigartige Wechselchor zwischen den Schiffbrüchigen auf dem Meere und dem Volke am Ufer (erster Akt), die grossen obligaten Rezitative und Ensembleszenen, vor allem das ergreifend schöne Quartett, ebenso die zahlreichen Vorzüge der Arien hervorgehoben, worunter besonders diejenigen der weiblichen Rollen (Ilia und Elektra) hervorragen. Jeder, der die Musik des Werkes kennen lernt, wird gefesselt von der hoheitsvollen Schönheit, dem überall hervortretenden mit Wahrheit des Ausdrucks gepaarten edlen Pathos und dem tiefen Ernst, mit dem hier der junge Meister seine Aufgabe gelöst hat, an die er die ganze Vollkraft seines gereiften Könnens setzte. Wie mit Recht behauptet worden ist, hat Mozart im Idomeneus, als Ganzes betrachtet, die von Gluck angebahnte Reform des musikalischen Dramas vorerst abgeschlossen,[2]) gleichzeitig aber die rein musikalische Behandlung der Oper kraft seines Musikgenies ganz bedeutend über das von Gluck Erreichte hinausgeführt. Fragen wir nun danach, weshalb ein solches Werk von der Bühne verschwinden konnte,

[1]) Dass Mozart schon in den Jahren 1770—1780 eine Reihe von Meisterwerken geschrieben hat, unter denen viele noch heutzutage durchaus lebensfähig sind, ist seit der Veröffentlichung der ersten 1889 abgeschlossenen Gesamtausgabe der Mozartschen Werke zur Genüge erkannt worden, was u. a. die Programme des 1896 begründeten Mozart-Vereins zu Dresden deutlich beweisen.

[2]) R. Wagner, der wieder auf Gluck zurückgriff, ging bekanntlich nach verschiedenen Richtungen hin selbständig vor und somit über die Gluck'sche Reform hinaus.

Digitized by Google

so ist zunächst folgendes zu bemerken: das gewiss nicht einwandfreie Textbuch, über dessen Einzelheiten schon Mozart selbst wegen verschiedener Änderungen und Kürzungen langwierige Verhandlungen mit dem Textdichter hatte, dürfte allein an der Vernachlässigung des Werkes kaum schuld sein; sind doch im allgemeinen die Texte zu den grossen Opern Glucks auch nicht gerade besser als der zu „Idomeneus", der übrigens einige Verwandtschaft mit Glucks „Iphigenie in Aulis" aufweist. Der Hauptgrund scheint vielmehr in folgendem Umstande zu liegen: als Mozart im Winter 1780—81, also zwei Jahre nach der grossen Pariser Reise, seinen Idomeneus für München schuf, musste er, da die Solopartieen der Opern in damaliger Zeit stets für ganz bestimmte Sänger geschrieben wurden, aus praktischen Gründen wohl oder übel in verschiedenen Punkten diesen Sängern zuliebe gewisse Zugeständnisse an den Zeitgeschmack machen, worüber er sich in den Briefen an den Vater oft genug beklagt. Die wesentlichsten davon sind wohl die Übertragung der Rolle des Königsohnes Idamantes an einen Sopranisten, der eine Hauptrolle erhalten musste, und ferner die Ausstattung der Arien des Arbaces und der Hauptarie des Idomeneus mit z. T. recht veralteten und schwierigen Koloraturen und Kadenzfermaten, was die Vertreter dieser Rollen eben verlangten, um die Mängel ihrer schauspielerischen Darstellung zu verdecken.[1]) (Vgl. die für die Geschichte des „Idomeneus" höchst wichtigen Briefe Mozarts vom November 1780 bis 18. Januar 1781, die auch für die Inszenierung des Werkes wertvolle Winke enthalten.) Auch das offenbar nur durch diese Personalverhältnisse in München begründete Fehlen einer Hauptrolle für die Bassstimme gehört mit zu den für das Werk ungünstigen Umständen, sind doch in der ursprünglichen Fassung die 6 Hauptpartieen an drei Soprane und drei Tenöre verteilt, während nur die paar Takte des Orakels einer Bassstimme gegeben sind. Diese in äusseren Umständen begründeten Mängel seines Werkes hat Mozart selbst wohl erkannt, wie wir aus seinen Briefen wissen.[2]) Als er im selben Jahre (1781) sein Werk gelegentlich

[1]) Gerade die beiden ersten Vertreter des Idomeneus und Arbaces waren schwache Darsteller und fast ausschliesslich in ihren Arien finden sich die oben berührten, dem Zeitgeschmack und dem Arienstil der „Opera seria" gemachten Konzessionen.

[2]) Es wird auch gegenwärtig mitunter noch das alte Märchen von dem „unbewussten, naiven" Schaffen Mozarts aufgewärmt, wie erst kürzlich in einem Aufsatz von M. A. in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik" 1904 Heft II. Wer Mozarts Briefe kennt, weiss genau, dass er einer der denkendsten und scharfblickendsten aller Musiker gewesen ist. (Vgl. auch die trefflichen Ausführungen im Aufsatz von Dr. Heuss im „Mozartheft" dieser Zeitschrift, Oktober 1904.) Als rein „naiv" und „unbewusst" schaffender Künstler hätte er nie die staunenswerte, nur durch eminent praktische Beanlagung und bewusst klares Urteil zu erreichende Behandlung der menschlichen Stimme und aller Orchesterinstrumente nach ihren

Digitized by Google

in deutscher Bearbeitung (der Originaltext ist italienisch) in Wien auf die Bühne zu bringen gedachte, war er sich klar darüber, dass dazu verschiedene Änderungen und Verbesserungen notwendig seien. In diesem Sinne schreibt er am 12. September 1781 an den Vater u. a.:

„Der die Iphigenie [v. Gluck] in das Teutsche übersetzt hat, ist ein vortrefflicher Poet und dem hätte ich recht gern meine Münchner Oper [Idomeneus] zum Übersetzen gegeben. Die Rolle des Idomeneus hätte ich ganz geändert und für den Fischer im Bass geschrieben und andere mehrere Veränderungen vorgenommen und sie mehr auf französische Art eingerichtet."

Es war also von Mozart wohl eine ähnliche Umarbeitung geplant, wie sie früher Gluck mit seinem „französischen" Orpheus geliefert hatte. Leider kam es damals nicht zur Ausführung dieses Planes, da Glucks Alceste und Iphigenie für die betreffenden Festaufführungen gewählt wurden und Mozart mit seinem Werke bescheiden zurücktrat, indem er bemerkt (im gleichen Briefe):

„da sie [die Sänger] aber nun 2 Opern zu studieren haben und so mühsame Opern, so muss ich sie entschuldigen, und eine dritte Oper wäre ohnehin zu viel."

Im Jahre 1786 aber hatte der Meister doch noch einmal Gelegenheit, sich mit seinem Werke kritisch zu beschäftigen, als nämlich Idomeneus unter seiner Leitung durch eine Gesellschaft vornehmer Dilettanten aufgeführt werden sollte.[1]) Die damals entstandenen Änderungen und Zusätze sind glücklicherweise ebenso wie die von der Erstaufführung in München herrührenden überliefert worden und finden sich ausser in der Originalpartitur (auf der Berliner Bibliothek) in der Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel nebst dem wichtigen zugehörigen Revisionsbericht von Paul Graf Waldersee vermerkt. Für Neuaufführungen sind diese Unterlagen jedoch meines Wissen bis jetzt so gut wie noch nicht ausgenützt worden. Wenn nun Mozart auch bei dieser letzten Revision des Werkes (1786) leider nicht dazu gekommen ist, seinen Umarbeitungsplan von 1781 voll auszuführen, wenn insbesondere die Verwandlung der Titelrolle in eine Basspartie nicht zustande gekommen ist, so hat sie dennoch eine wesentliche Verbesserung erfahren, indem die Hauptarie des Idomeneus (D-dur) von ihren veralteten Koloraturen[2]) durch Mozart selbst befreit worden ist, wodurch sie ungemein gewonnen hat und für die Sänger dieser Rolle ein grosses Hindernis beseitigt ist. Die so von Mozart um-

individuellen Eigenheiten erreichen können. Nebenbei bemerkt, scheint Herr A. die Partitur des Idomeneus nicht näher zu kennen, sonst wäre ihm wohl kaum der Ausspruch entschlüpft: „dass von Gluck rein gar nichts in Mozarts Werke übergegangen sei." Gerade Idomeneus widerlegt diese Behauptung aufs schlagendste.

[1]) Schon in der Zwischenzeit hatte Mozart die Hauptstücke in einem seiner Konzerte aufgeführt, worüber jedoch nähere Mitteilungen fehlen.

[2]) Der Münchner Vertreter der Titelpartie, der damals schon alternde Raaf, liebte, wie Mozart selbst schreibt, „die geschnittenen Nudeln" d. h. Koloraturen.

Digitized by Google

geänderte herrliche Arie ist abgedruckt im Anhang der neuen Partiturausgabe und müsste in dieser endgültigen Fassung bei Neuaufführungen unbedingt benutzt werden, was leider bisher kaum irgendwo geschehen zu sein scheint.[1]) Es mag hier gleich mit erwähnt werden, dass Mozart auch die zum Teil veralteten und mit Koloraturen überladenen beiden Arien des Arbaces wahrscheinlich schon 1781 gänzlich gestrichen hat, ohne freilich dem Vertreter dieser zwar nebensächlichen, aber zur Handlung unerlässlichen Rolle einen Ersatz zu bieten, so dass jetzt nur ein paar z. T. obligate Rezitativstellen für ihn übrig geblieben sind. Bei dieser Rolle schlage ich eine nachher zu besprechende Veränderung vor, die, wie ich glaube, dem Werke nur zum Vorteil gereichen dürfte. Zu den von Mozart selbst herrührenden weiteren Änderungen von 1786 zurückkehrend, so ist als wichtigste die Übertragung der Sopranpartie des Idamantes an den lyrischen Tenor zu nennen, die wohl ebenfalls noch keine praktische Verwendung auf der Bühne gefunden hat. Die hierdurch nötig gewordenen Notenversetzungen im Terzett und Quartett sind von Mozart selbst fast vollständig angegeben und überliefert worden (s. Revisionsbericht). Ausserdem verdanken wir aber dieser Umänderung noch die Entstehung zweier schönen Musikstücke, nämlich des Duetts (A-dur) zwischen Idamantes und Ilia im dritten Akt (an Stelle des früheren), sowie der für den Anfang des zweiten Aktes bestimmten neuen Szene (Ilia und Idamantes) nebst anschliessender Arie (Rondo) des letzteren mit obligater Violine (K. 490). Diese beiden Stücke sind im Anhang der Partitur ebenfalls mitgeteilt und zur Aufnahme in die Oper sehr zu empfehlen.[2]) Von den sonstigen 1786 von Mozart noch vorgenommenen Kürzungen und Strichen sind einige, weil nur mit Rücksicht auf die damaligen Sänger vorgenommen, für Neuaufführungen nicht annehmbar, wie schon der Revisionsbericht hervorhebt. Dies betrifft vor allem die Partie der Elektra, für die unbedingt auf die Originalfassung zurückzugehen ist. Insbesondere kann hier empfohlen werden, die im Anhang X der Partiturausgabe mitgeteilte herrliche Rezitativstelle vor der letzten Arie der Elektra (dritter Akt) auch für die Bühnenaufführung wieder aufzunehmen, ein Stück, das durch die Grossartigkeit der Konzeption und durch die eigenartige Instrumentierung noch heute überrascht. Was die von Mozart ausser denen des Arbaces noch gestrichenen Arien anbetrifft, so kann man dem Weglassen der dritten Arie des Idamantes sowie der letzten Arie des Idomeneus aus dramatischen Gründen zustimmen, dagegen möchte ich die erste Arie des Idamantes

[1]) So ist z. B. nach dem alten Dresdner Textbuch diese Arie einfach gestrichen worden.

[2]) Bei der Arie (Rondo) wären für die Bühnenaufführung zwei Kürzungen angebracht, die leicht zu bewerkstelligen sind.

Digitized by Google

(erster Akt) beibehalten wissen, wobei jedoch der Kadenzteil zu streichen ist, was ohne im übrigen etwas zu ändern geschehen kann.

Nachdem auf diese Weise eine weitere Tenorpartie (Idamantes) zu den ursprünglich schon vorhandenen drei hinzukommt, darf es wohl gerechtfertigt erscheinen, wenn man, um einen Gegensatz im Stimmklang herbeizuführen, die beiden Nebenrollen des Oberpriesters und Arbaces aus der Tenor- in die Bariton- bzw. Basslage versetzt. Bei der ersteren ist ja so gut wie keine Note zu ändern; diese Partie, die sich nur im Rezitativ bewegt, ist bereits im Jahre 1891 auf der Dresdner Hofbühne vom ersten Baritonisten (Karl Scheidemantel) gesungen worden und zwar, wie ich aus eigner Erfahrung weiss, mit grösstem Erfolg.

Bei den Rezitativen des Arbaces macht sich jedoch eine teilweise Tieferlegung der Singstimme erforderlich. Wie hierbei zu verfahren ist, dafür hat uns Mozart selbst zufällig eine Anleitung hinterlassen in einer geänderten Rezitativszene zwischen Idomeneus und Idamantes, worin alle Stellen des ersteren in beiden Stimmlagen (Tenor und Bass) ohne Änderung der Harmonie wiedergegeben sind. Das Vorhandensein dieses kurzen Stückes in beiden Fassungen ist für die hier vorgeschlagene Änderung der Rolle des Arbaces sehr günstig und schliesst Zweifel über die zu wählende Tonlage so gut wie völlig aus.[1]) Da es nun aber untunlich ist, die an sich schon von Mozart selbst gestrichenen Arien des Arbaces etwa für Bass transponiert wieder aufzunehmen, ist die Frage berechtigt, ob nicht für diese Rolle eine passende Original-Bassarie von Mozart aufzufinden sei, die etwa im dritten Akt an Stelle der dort gestrichenen treten könnte, wodurch dem Vertreter dieser Partie wenigstens ein Arienersatz geboten wäre. Und in der Tat liegt eine so gut wie nie gesungene Bassarie (f-moll K. 432) vor, die für den genannten Zweck wie geschaffen ist und lediglich einer entsprechenden Textunterlage bedarf, um sofort die offene Stelle in der Partitur einnehmen zu können. Mozart hat die Arie (mit Rezitativ) 1783 für den berühmten Bassisten Fischer geschrieben und Otto Jahn charakterisiert sie als ein höchst merkwürdiges „düsteres Nachtstück, in welches auch kein Schimmer von Licht hineinfällt". Im Rezitativ der Oper, das mit dem der Arie leicht zu verbinden ist, schildert Arbaces das Unglück, das durch das verzögerte Opfer über Land und Volk gekommen ist, und sieht in einem Monolog (Arie) sein Volk in die Nacht des Verderbens sinken.[2]) Die herrlich

[1]) Vermutlich hängt dieses merkwürdige Manuskriptblatt mit der 1781 geplanten Umänderung der Titelpartie für Bass zusammen.

[2]) Hier wäre eine mit Sturm und Ungewitter verbundene Verfinsterung der Bühne angezeigt, wie es der Charakter der als Musikbeilage diesem Hefte beigegebenen Arie mit sich bringt.

Digitized by Google

instrumentierte Arie, begleitet von rasch pulsierenden, harmonisch scharfgewürzten Triolenakkorden des Streichorchesters, in welche die schrillen Gänge der Holzbläser wie Blitze hineinfahren, malt die innere und äussere, sturmdurchtobte Finsternis ungemein charakteristisch und wird zweifellos auf der Bühne eine viel bedeutendere Wirkung machen als im Konzertsaal, zumal auch die Singstimme mehr deklamatorisch als melodisch behandelt ist.

Schon um dieser Arie willen, die zu der folgenden grossen Rezitativszene (C-dur) des Oberpriesters einen sehr charakteristischen Gegensatz bildet, wäre die vorgeschlagene Änderung der Partie des Arbaces (für Bass) zu rechtfertigen, wenn nicht auch äusserlich damit ein wirksamer Kontrast gegenüber den beiden männlichen Hauptrollen (Tenor) geschaffen würde. Der ursprünglichen Vertretung der sechs Hauptpartieen durch drei Soprane (davon eine Männerrolle) und drei Tenöre stehen in der vorgeschlagenen Einrichtung zwei Soprane, zwei Tenöre, ein Bariton und ein Bass gegenüber und dürfte dieser Umstand eine Neuaufführung auch betreffs der Besetzung erleichtern. Einen nach den hier angedeuteten Gesichtspunkten umgearbeiteten Klavierauszug[1]) des Werkes beabsichtige ich demnächst herauszugeben; nach ihm wird sich die Partitur sowie das Textbuch für den praktischen Gebrauch leicht einrichten lassen, zumal alle instrumentalen Unterlagen in der Gesamtausgabe von Mozarts Werken (Serie V, No. 13, Anhang und Serie VI, No. 29) vorliegen.

Es ist somit die Möglichkeit geboten, im Jahre 1906, also zu Mozarts 150. Geburtstag, an den grossen Opernbühnen den Musikfreunden ein lang vernachlässigtes Meisterwerk in einer zum grössten Teil nach des Meisters eigenen Vorschlägen verbesserten Gestalt als Festgabe darzubringen, ein Werk, das Mozart selbst auch in späteren Jahren noch sehr hoch bewertet und in mancher Hinsicht nicht wieder übertroffen hat, dem er aber durch die Ungunst der Verhältnisse die beabsichtigte endgültige Fassung nicht vollständig hat geben können. Es ist gewiss pietätvoller gegen Mozart gehandelt, wenn man sein Meisterwerk in der vorstehend begründeten Weise von den ihm noch anhaftenden Schlacken endlich

[1]) Er liegt im Manuskript fertig vor; alle von Mozart 1781 und 1786 vorgenommenen und beabsichtigten Änderungen und Kürzungen namentlich der Secco-Rezitative sind mit den oben bemerkten Ausnahmen berücksichtigt, die nachkomponierten Stücke nebst der eingelegten Bassarie für Arbaces eingefügt sowie die von Mozart gestrichenen Arien weggelassen worden. Für diese, wie überhaupt für die ursprüngliche (ungekürzte) Fassung des Werkes kann auf die bisherigen Klavierauszüge verwiesen werden. Was den deutschen Text anbetrifft, so ist die sehr gute Dresdner Übersetzung von C. Niese, die auch die neue Partiturausgabe hat, im Ganzen beibehalten worden. Alles einzelne wird s. Z. im Vorwort zum neuen Klavierauszug mitgeteilt werden.

Digitized by Google

befreit und aufführt, als wenn man es weiterhin unberührt im Staube der Bibliotheken ruhen lässt. Werden doch selbst Glucks Werke wie „Orpheus" und beide „Iphigenien" kaum irgendwo in ihrer Originalfassung aufgeführt, seit Berlioz, R. Wagner und R. Strauss sie eingerichtet haben.

Weit entfernt, etwa in instrumentaler Hinsicht irgendwelche Zusätze zu bringen, die bei Mozart völlig unnötig sind, will die hier vorgeschlagene Fassung des „Idomeneus" nur den uns bekannten Absichten des Meisters möglichst nahe kommen und soll mit dazu beitragen, das Werk dauernd wiederzubeleben. Dazu gehört aber auch, dass die grossen Bühnenleitungen, denen die Inszenierung des Werkes selbst bühnentechnisch eine heute noch dankbare Aufgabe bietet, und dass vor allem unsere Mozartsänger mit Lust und Liebe sich der nunmehr durchweg dankbaren Rollen annehmen, um eine des Werkes und seines Schöpfers würdige Darstellung zu erreichen, was leider bei den jetzt auf dem Spielplan befindlichen Mozartopern nicht immer der Fall ist.

Möchten die vorstehenden Vorschläge, die wie gesagt zum grossen Teil Mozarts eigenen Wünschen entsprechen, dazu beitragen, dass das erste grosse Meisterwerk des Dramatikers Mozart auf unseren Bühnen dauernd wieder lebendig werde und neben den andern Opern des Meisters einen Platz erhalte, ähnlich wie auf dem Gebiete der Kirchenmusik die erst 1901 neuerstandene grosse c-moll Messe schon jetzt einen Ehrenplatz neben dem Requiem einnimmt.[1])

[1]) Diese Messe, Mozarts grösstes Chorwerk, hat seit ihrer auf meine Veranlassung durch den unvergesslichen Alois Schmitt unternommenen Vervollständigung bereits gegen 40 Aufführungen in über 30 Städten des In- und Auslandes erlebt. — Mit Schmitt hatte ich s. Z. wiederholt über Idomeneus gesprochen, um ihn auch für diesen Plan zu gewinnen. 3 Wochen vor seinem Tode schrieb ich ihm (24. Sept. 1902) darüber folgendes: „Habe mich heute überzeugt, dass „Idomeneus" mit Hilfe der 13 Anhänge in der gedruckten Partitur sowie der Bemerkungen im Revisionsbericht über die verschiedenen von Mozart beabsichtigten Änderungen ohne Schwierigkeit zu redigieren ist, wenn man die Stimme des Idomeneus im Tenor belässt. Oberpriester und Arbaces, dessen 2 Arien von Mozart selbst gestrichen sind, lassen sich leicht in Bariton (Bass) ändern. Idamantes wird lyrischer Tenor, die nötigen Änderungen im Terzett und Quartett sind von Mozart vorhanden. Das wäre auch so eine Festgabe zum 150. Geburtstag Mozarts (1906)." Alois Schmitt, damals schon unpässlich, gab mir noch am 10. Okt., also 5 Tage vor seinem Tode, auf einer Karte folgende Antwort: „Bin selbst leider noch ganz kaput. Kann eben weder an Idomeneus noch an l'oca [wir hatten u. a. geplant, das Finale der unvollendeten „l'oca del Cairo" im Mozartverein aufzuführen], noch an sonst etwas denken." Mündlich hatte Schmitt mir mitgeteilt, dass er selbst s. Z. in Schwerin eine Neubearbeitung des Idomeneus geplant hätte; auch war er mit meinen Vorschlägen im allgemeinen durchaus einverstanden.

Digitized by Google

RICHARD WAGNER ALS BEARBEITER FREMDER WERKE

von Dr. Wilhelm Kleefeld-Berlin

Schluss

Wenn diese Lehre der Pariser Zeit mehr negativer Natur war, so hatte merkwürdiger Weise gerade der dortige Aufenthalt Wagner die Erleuchtung über ein deutsches Werk gebracht, das ihm längst als Evangelium erschienen: Beethovens „Neunte Symphonie". Er hörte die Neunte Symphonie im dortigen Conservatoire unter Leitung des Kapellmeisters Habeneck, eines Musikers ohne Genialität, der durch ausdauernde Übungen und Studien, über Jahre ausgedehnt, den inneren Musikgeist dieses Evangeliums aus sich selbst heraus auf seine Spieler herabbeschworen hatte. Wie anders wirkte diese Glaubenslehre der Töne jetzt, im Vergleich zu den früheren Erfahrungen im Leipziger Gewandhaus, auf den gereiften Wagner! Der Eindruck war so nachhaltig, dass er mit regem Enthusiasmus die Gelegenheit erstrebte, seine eigene Kraft an dem hohen Werk zu versuchen; und als in Dresden der Taktstock der Hofkapelle in seine Hand gelegt war, schritt er mit heiligem Eifer zur Ausführung. Dieser begeisterten und begeisternden Verlebendigung der Neunten ist noch manche gleich bedeutungsvolle Vorführung gefolgt bis zu jener inhaltreichsten 1872 in Bayreuth. Schon in frühester Jugend hatte Wagner sich eine Klavierbearbeitung der Neunten zu zwei Händen ausgeschrieben.[1]) Wie er in seiner Schrift „Über das Dirigieren" erzählt, war er aber gerade nach dieser, wenn auch nur in einer kümmerlichen Bearbeitung nachschaffenden, Versenkung in Beethovens hohe Schöpfung erstaunt, „von der Aufführung derselben im Gewandhause nur die allerkonfusesten Eindrücke zu erhalten," ja durch diese endlich sich so sehr entmutigt zu fühlen, dass er sich „vom Studium Beethovens, über welchen er hierdurch völlig in Zweifel geraten war, für einige Zeit gänzlich abwendete."

Die Pariser Musteraufführung hatte Wagner den klaren erlösenden Einblick in diese Tongebilde vermittelt. Je öfter er aber die Schluss-Symphonie dem grossen Kreise eröffnete, um so mehr fühlte er einen

[1]) Näheres darüber findet der Leser im Aufsatz von Rud. M. Breithaupt „Richard Wagners Klaviermusik", 4. Wagnerheft der „Musik", Jahrgang III, Heft 20.

Digitized by Google

gewissen Mangel im Verständnis der Hörer. Er glaubte dies zum Teil auf den Umstand zurückführen zu sollen, dass Beethoven in seinen Orchesterwerken noch „ganz nach denselben Annahmen von der Leistungsfähigkeit des Orchesters wie seine Vorgänger Haydn und Mozart" instrumentierte, während er „im Charakter seiner musikalischen Konzeptionen undenklich weit über diese hinausging". In heiligem Eifer für des Grossen Geltendmachung erwog er die verschiedensten Mittel, dem Übelstand abzuhelfen, kundschaftete er die verschiedensten Wege aus, die Hörer dem Werk zu nähern. Schliesslich entschloss er sich schweren Herzens, aber aus innerster, lang erwogener Überzeugung zu einer Reihe von Auslegungen und Veränderungen.

Wagner als Bearbeiter Beethovens, gewiss ein eigenartiges interessantes Bild. Zunächst die Auslegungen. Sie beziehen sich auf Phrasierung und dynamische Schattierung. Man kann gewiss nur unbedenklich zustimmen, wenn Wagner den Streichern einmal statt des Crescendo ein poco crescendo um der Steigerung willen zuerteilt[1]) oder hier die Holzbläser, dort die Trompeter zu besonderer Zurückhaltung ermahnt[2]) um des Gesamtbildes willen, trotz der Stärkevorzeichnung des Schöpfers, oder wenn er im ersten Satz bei den Holzbläsern Beethovensche Phrasierungszeichen von einer Stelle auf die verwandten Stellen überträgt, hier einmal ein klein wenig später, dort einmal etwas früher ein Crescendo beginnt, oder wenn Wagner das Fugato nach „Froh wie seine Sonnen" als „ein ernst freudiges Kampf-

[1]) „Dem siebenten und achten Takte würde ein schön durchgeführtes, schliesslich stark hervortretendes cresc. zu dem Ausdruck verhelfen." (Ges. Schr. IX, 248.) „Ausser der Beachtung der gleichen Nuancen des Espressivo, wie sie für diese Gänge bereits als erforderlich festgestellt wurden, wäre dieses Mal, um dem in jedem zweiten Takt veränderten Melos gerecht zu werden, bereits das drängendere  , ein besonders hervorzuhebendes molto cresc. aber dem letzten der acht Takte zu geben, durch welches auch der verzweifelte Sprung der Flöte von G auf das hohe Fis, welchen ich hier der echten Intention des Meisters für entsprechend halte, den entscheidenden Ausdruck gewinnen und in das rechte Licht gesetzt werden würde." (Ges. Schr. IX, 251.) Hier gibt Wagner zu, dass Beethoven das Sprunghafte in der melodischen Führung beabsichtigt habe. Warum also doch das Bemühen, dasselbe zu beseitigen? (Siehe unten!) Ferner: „Diesem, hier noch zart sich bemerklich machenden Übelstande wäre allerdings durch dasjenige diskrete poco crescendo, welches leider unseren Orchesterspielern fast noch ganz unbekannt ist, dem piu crescendo aber notwendig vorauszugehen hat, vollständig abzuhelfen." (Ges. Schr. IX, 253.) (U. s. f. Vergl. auch ebd. 248.)

[2]) „Ich glaubte bisher nur dadurch Abhilfe schaffen zu können, dass ich jene lückenhaft mitwirkenden Instrumente wenigstens ihrer Pracht beraubte, indem ich ihnen nicht stark zu spielen anempfahl." (Ges. Schr. IX, 237.) „... Dem Bläser aufzugeben, in der Stärke des Tones, sowie in den Ausdrucksnuancen, der Hoboe gegenüber um etwas zurückzuhalten, da wir vor allen Dingen diese als prädominierend verfolgen müssen." (Ebd. 247.)

Digitized by Google

spiel" auffasst und es „anhaltend in äusserst freudigem Tempo und mit angespanntester Kraft spielen"[1]) lässt. Die schwierigen Stellen „Seid umschlungen, Millionen" und „Brüder, überm Sternenzelt" lässt Wagner, da sie „auf gewöhnliche Weise gar nicht zu singen" seien, „in höchster Entzückung gleichsam ausrufen".[2])

Bedenklich wird es, wenn die Deutlichkeit, die nach Wagners Auffassung „auf nichts anderem als auf dem drastischen Heraustreten der Melodie" beruht, durch Heranziehung neuer Instrumente[3]) an gewissen Stellen oder gar durch tatsächliche Umänderungen der geschriebenen Noten bewirkt ist. Gewiss ist zugegeben, dass Beethoven zu seiner Zeit, da man nur Natur-Trompeten und -Hörner kannte, oft sichtlich gezwungen gewisse Intervalle vermied, weil die Töne nicht zu Gebote standen oder solche vorschrieb, die er heute bei der chromatischen Ausnützung der ganzen Skala vielleicht anders gesetzt hätte.[4]) Im Scherzo lässt Wagner eine Stelle der Holzbläser einmal herausarbeiten dadurch, dass er die betreffenden Instrumente doppelt besetzt;[5]) in ähnlichem Sinne überträgt er an zwei Stellen „die Zuteilung einer ganz bestimmten thematischen Mitwirkung auf die vier Hörner", ja schliesslich sogar die Verstärkung des Themas auf die Trompeten.[6]) Stärker noch sind die Veränderungen des letzten Satzes. Die „Schreckensfanfare" wird in ihrer mehrfachen Wieder-

---

[1]) Ges. Schr. II, 54.

[2]) Ebd. 55.

[3]) „... Kein anderes Abhilfsmittel zu versuchen, als die Zuteilung einer ganz bestimmten thematischen Mitwirkung wenigstens an die vier Hörner." (Ges. Schr. IX, 239.) „Mein letzter Rat geht demnach dahin, das Thema der Blasinstrumente so lange, und sei es durch Trompeten, zu verstärken, bis es, selbst bei dem energischesten Fortissimo der Streichinstrumente, im rechten, durchdringenden Sinne deutlich hervortritt und herrscht." (Ebd. 240.) „Ich griff diesmal in einer dem Charakter dieser furchtbaren Stelle sehr gut entsprechenden Verzweiflung dazu, die Trompeten den Gang der Holzbläser vollständig mit ausführen zu lassen." (Ebd. 242.)

[4]) „Weniger leicht fällt es jedoch, da zu helfen, wo die Trompeten, deren Mitwirkung bis dahin alles dominierte, plötzlich bloss deswegen abbrechen, weil der Satz, bei übrigens fortlaufender gleichmässiger Stärke, sich in eine Tonart verliert, für welche dem Naturinstrument kein entsprechendes Intervall mehr zu Gebote steht." (Ges. Schr. IX, 236.)

[5]) Die Stelle, in welcher zum erstenmal in C-dur, die sämtlichen Streichinstrumente in verdreifachten Oktaven die rhythmische Hauptfigur, unausgesetzt im Unisono, „gewissermassen als Begleitung zu dem zweiten Thema" spielen. (Ges. Schr. II, 53.) Wagner meint, das „von den verdoppelten Blasinstrumenten mit möglichster Kraft vorgetragene Motiv" sei nun „zum erstenmal seit dem Vorhandensein dieser Symphonie mit bestimmender Deutlichkeit zu hören" gewesen.

[6]) Da sonst „im ersteren Falle die Streicher ihre *ff*-Rufe nicht sinngemäss hinausschmettern konnten."

Digitized by Google

kehr umgeschrieben, so dass die nur skizzierte, für Natur-Trompeten nur skizzierbare, Figur vollständig zum Ausdruck kommt.[1])

Auch im Gesang empfiehlt Wagner zwei Veränderungen. In der letzten Sologesangstelle (H-dur) „wo dein sanfter Flügel weilt" erleichtert er dem Tenor die mühevolle Aufgabe, indem er einen Takt Figurierung in breite Melodienoten zusammenzieht.[2]) Weniger einschneidend ist eine kleine Umänderung des Baritonsolos, die mehr dem untergelegten Text als den Noten gilt.[3])

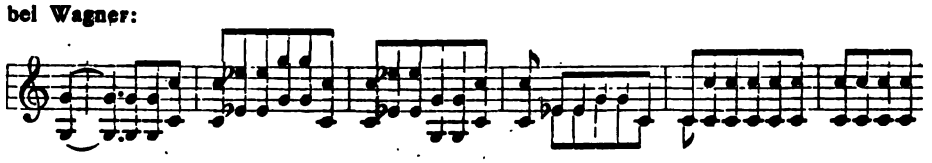
Wir gehen nun zu einzelnen Vorschlägen Wagners in betreff der musikalischen Bearbeitung des ersten Satzes: in dem ungleichen Kampf zwischen Oboe und Flöte will Wagner die Flöte ein wenig eindämmen, damit die Hauptpassage der Oboe nicht behindert werde. Neben äusserster Zurückhaltung empfiehlt er auch Umsetzung mancher Flötennoten um eine

---

[1]) Bei Beethoven:



bei Wagner:



Auffallend ist, dass Wagner im fünften Takt die Oktaven Beethovens auf Einklänge zurückführt, also in diesem Sinne wieder eine Beschränkung gegenüber der Original-Lesart wünscht.

[2]) Wagner stützt sich bei dieser Umwandlung auf eine an sich sehr tonlogische Betrachtung. Er sagt, es kam Beethoven wesentlich darauf an, hier den kanonischen Einsatz der auf einanderfolgenden Stimmen zu betonen. Ich habe mich daher „nach reiflicher Überlegung, entschlossen, dem Tenor künftighin die seinem Haupteintritte vorangehende, in der Sekundierung der Altstimmen bestehende, schwierige Figuration zu ersparen, indem ich ihm nur die wesentlichen harmonischen Noten desselben zuteile". (IX, 257.) Also so:



[3]) Bei Beethoven:



bei Wagner:

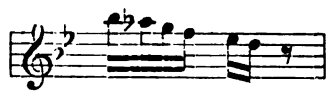
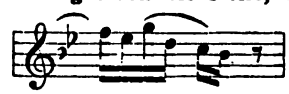


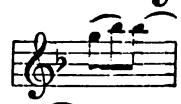
„Unseren akademischen Sängern der gediegenen englischen Oratorien-Schule bleibe es dagegen überlassen, in alle Zukunft mit gehöriger Korrektheit ihre ‚Freude' zweivierteiweise loszuwerden."

Digitized by Google

Oktave auf- oder abwärts. Beethoven war seiner Überzeugung nach lediglich durch die damalige Technik zu anderer Version gezwungen.[1]) Allerdings folgen auch Stellen, bei denen offenbar nicht der unvollkommene Stand des Instrumentenbaus die Schuld trägt, wo vielmehr eine andere Betonung des melodischen Flusses hervortritt, die Wagner nicht für richtig erachtet.[2]) Im zweiten Teil des ersten Satzes schreckt selbst Liszt vor analoger Veränderung zurück, die hier noch viel durchgreifender wäre und zweimalige direkte Vertauschung von Intervallen verlangte.[3]) Wagner will aber kühn auch hier die bessernde Hand anlegen und radikale Analogie befürworten. Das zeigt, wie die beste und edelste Kunstabsicht, wenn sie Tendenz wird, über das Ziel hinausschiessen kann. Durch solche Intervallveränderungen und Oktavenversetzungen wird unter Umständen die, nach Abwägung all der durch die Zeit bedingten instrumentalen Begrenzungen, ersonnene Thematik eines Instruments direkt auf den Kopf gestellt. Ist es nicht gerade für Beethoven und sein Werk charakteristisch, dass instrumentale Lücken und technische Unvollkommenheiten gewisse Modifikationen in thematischer Hinsicht bedingen, Modifikationen, deren nach reifster Abwägung entschiedene Festlegungen auch ein Stück Beethovenschen Geistes ausmachen! Der moderne Instrumentenbau erleichtert es dem Komponisten, er verleitet ihn aber auch mehr zur Schablone — wenn einmal in gewissem Sinne begonnen wurde. Dieses Herausspringen aus der Oktave ist doch mit vollstem Bewusstsein auf diese oder jene bestimmte Note gelegt, die

[1]) Wagner weist darauf hin, wie Liszt in seiner Klavierbearbeitung der IX. Symphonie ganz dieselbe Auffassung dargetan, ja sogar noch etwas über seine Absicht hinausging. Siehe Ges. Schr. IX, 246.

[2]) So in der Stelle, die bei Beethoven:  bei Wagner aber:  lautet. Liszt neigt zu der ursprünglichen Version in diesem Falle. Das gleiche gilt von der Stelle, die bei Beethoven:  bei Wagner:  lautet.

[3]) Nach Beethoven:  nach Wagner:  wie auch nach Beethoven:  nach Wagner: 

Digitized by Google

infolge der Lücken der Skala oft nur skizzierte Melodie einer sekundierenden Stimme doch gerade in dieser einzigen, und keiner anderen Weise einmal von Beethoven bestimmt worden. Diese nur im Sinne der modernen Bequemlichkeit geltenden Instrumentenmängel machen jetzt ein Stück Beethovenscher Kunst aus. Wie war doch die Kunst doppelt gross, die in so ausgeprägter Form es verstand, über die Mängel sich emporzuschwingen! Notenversetzungen werden wir also unsere Zustimmung nicht geben können. Die Phrasierung aber soll uns im Wagnerschen Geiste stets willkommen sein, ganz in demselben Sinne wie die programmatische Ausgestaltung, die er nach den Worten von Goethes Faust der Neunten Symphonie zugrunde legt und die jetzt zu allgemeiner Kunstfreude meist als Begleiterin in den Programmbüchern erscheint.

Handelt es sich oben um Deutung der Buchstaben, so ist es hier Deutung des Geistes, Deutung, Ausdeutung in Beethovenscher Nachempfindung. Verwandt hiermit sind „programmatische Erläuterungen" der „Heroischen Symphonie" und der „Coriolan-Ouvertüre". Mit tiefer Andacht wird der Beethovenkenner diesen Tonphantasieen in Worten lauschen und mit sicherem Gewinn wird er sich dann den Klängen zuwenden und mit Wagner die Überzeugung fühlen: „So dichtete Beethoven in Tönen."[1])

Wenn bei der Neunten Symphonie die obigen Veränderungen des Wortlauts von Wagner wirklich angeraten werden, so sind auch einzelne orchestrale Momente anderer Beethovenscher Symphonieen seiner Kritik nicht entgangen. In der c-moll Symphonie stört ihn, dass im Fortesatz des Andante die Trompeten und Pauken einmal mitten in der Episode zwei volle Takte aussetzen, „weil den Naturinstrumenten kein entsprechendes Intervall mehr zu Gebote steht". Wagner begnügt sich hier damit, jene „lückenhaft mitwirkenden Instrumente wenigstens ihrer Pracht zu berauben," ohne irgend eine Hinzufügung. Ähnliches beschliesst er auch für die Stelle zu Anfang der A-dur Symphonie, wo man im sechsten und achten Takt „durch das unthematische Hinzutreten der Oboe und der Flöte über den melodischen Gesang der Klarinette" „im Erfassen des Themas" gestört werde. In der A-dur Symphonie entschloss sich Wagner bei dem ersten Forte des zweiten Satzes aber zu „energischer Abhilfe". Er liess „die beiden Trompeten, die nun doch einmal nach den von Beethoven sehr richtig gefühlten Bedürfnissen mitspielen sollten, leider aber durch ihre damalige einfache Beschaffenheit dies in der nötigen Weise zu tun verhindert waren, das ganze Thema im Einklange mit den Klarinetten blasen". Auch hier wird der Gläubige des Klassikerdogmas nicht mit einstimmen. Hier lehnt sich die Beethovenschule gegen die Wagnerschule auf.

[1]) Auch die Geistesdeutung des grossen cis-moll Quartetts könnte hier noch zitiert werden, über das Wagner ein kurzes und prägnantes Programm gibt.

Digitized by Google

Ganz anders steht es mit den Interpretationsdeutungen Wagners, die sich auf die Zeitmasse beschränken. Hier hatte eine oft widersinnige Auffassung oder eine unbegreifliche Nachlässigkeit bei den Dirigenten und selbst bei Persönlichkeiten, wie Mendelssohn, Reissiger und Hiller[1]) eine irrige Wiedergabe der klassischen Werke bewirkt. Es ist ein hoch anzuschlagendes Verdienst Wagners, dass er gegen diese Irrtümer mit überzeugender Rücksichtslosigkeit vorging. Die Haydnschen und Mozartschen Menuets will er durchweg ruhiger gespielt wissen.[2]) Diese Tempoberichtigung hat aber Wagner gleichsam zum Neuschöpfer einer Beethovenschen Symphonie gemacht, nämlich der Achten, „mit deren Mittelsätzen man zu keinem der gewohnten Effekte gelangte" und die infolgedessen „in das Ansehen einer gewissen Art von beiläufigen Nebenwerken der Beethovenschen Muse, welche es sich nach der Anstrengung mit der A-dur Symphonie einmal etwas leicht habe machen wollen"[3]), kam. Das Allegretto und das Tempo di Minuetto wurden vor Wagner stets ganz unrichtig aufgefasst. Das erstere wurde verschleppt, das letztere

„als erfrischender Ländler zum besten gegeben, von dem man nie weiss, was man gehört hat, wenn er vorüber ist. Gewöhnlich aber ist man froh, wenn die Marter des Trio vorübergegangen. Dieses reizvollste aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen schnellen Tempo durch die Triolen-Passagen des Violoncells zu einer wahren Monstruosität: diese Begleitung gilt so als eine der allerschwierigsten, für Violoncel-

[1]) Siehe Ges. Schr. VIII, 278, 280 ff. „Nun wohnte ich einmal mit Mendelssohn einer vom verstorbenen Kapellmeister Reissiger in Dresden dirigierten Aufführung dieser Symphonie bei, und unterhielt mich mit ihm über das soeben von mir besprochene Dilemma, über dessen richtige Lösung, wie ich ihm mitteilte, ich zuvor mit meinem damaligen Kollegen mich verständigt zu haben — — glaubte, denn dieser hatte mir versprochen, das bewusste Tempo langsamer als sonst üblich zu nehmen. Mendelssohn gab mir vollständig recht. Wir hörten zu. Der dritte Satz begann und ich erschrak darüber, genau das alte Ländler-Tempo wieder vernehmen zu müssen; ehe ich aber meinen Unwillen hierüber äussern konnte, lächelte Mendelssohn, wohlgefällig den Kopf wiegend, mir zu: ‚So ist's ja gut! Bravo!' So fiel ich denn vom Schreck in das Erstaunen." Und weiter! „Ganz dasselbe, wie mit Reissiger, begegnete mir in betreff des gleichen dritten Satzes der achten Symphonie bald hierauf mit einem anderen namhaften Dirigenten, einem der Nachfolger Mendelssohns in der Direktion der Leipziger Konzerte."

[2]) „Dem ungeachtet glaube ich, dass schon der Haydnsche Menuett gewöhnlich zu schnell genommen wird, ganz gewiss aber der in Mozarts Symphonieen, wie man sehr deutlich empfinden muss, wenn z. B. der Menuett der g-moll Symphonie dieses Meisters in einem gehalteneren Zeitmass gespielt wird, wo dann besonders dieses letztere, gewöhnlich fast im Presto heruntergejagte, einen ganz anderen, sowohl anmutigen, als festlich kräftigen Ausdruck erhält, wogegen sonst das Trio mit dem sinnig gehaltenen  zu einer nichtssagenden Nuscheiei wird."

[3]) Ges. Schr. VIII, 279.

Digitized by Google



BERNHARD CHRISTOPH BREITKOPF

✱ 2. MÄRZ 1695



IV. 11

Digitized by Google

Digitized by Google

listen, welche sich mit dem hastigen Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas anderes als ein höchst peinliches Gekratze zum besten geben zu können. Auch diese Schwierigkeit löst sich natürlich ganz von selbst, sobald das richtige, dem zarten Gesange der Hörner und der Klarinette entsprechende Tempo genommen wird, welche so auch wiederum ihrerseits über alle die Schwierigkeiten hinweg kommen, denen namentlich die Klarinette in so peinlicher Weise ausgesetzt ist, dass selbst der beste Künstler auf diesem Instrumente stets vor einem sogenannten „Kicks" besorgt sein muss. Ich entsinne mich eines wahren Aufatmens bei allen Musikern, als ich sie dieses Stück in dem richtigen mässigen Tempo spielen liess, wobei nun auch das humoristische sforzando der Bässe und Fagotte



sofort seine verständliche Wirkung machte, die kurzen crescendi deutlich wurden, der zarte Ausgang im pp zur Wirkung kam, und namentlich auch der Hauptteil des Satzes zum rechten Ausdrucke seiner gemächlichen Gravität gelangte."[1])

So wurden die Mittelsätze der F-dur Symphonie durch diese Richtigstellung der Zeitmasse in ganz neue Beleuchtung gerückt und der ganzen Symphonie durch Wagner eine höhere eigenartigere Bedeutsamkeit gewonnen, die sie erst der erhabenen Nachbarinnen, der Siebenten und Neunten, würdig erscheinen liess. Hans von Bülow, der diese Wagnersche Auffassung kraftvoll zur Geltung brachte, hat es dann durchgesetzt, dass wir tatsächlich heute die Achte nicht mehr als Stiefschwester betrachten, sondern mit ihrem freilich kleinbürgerlichen, aber so recht erfrischenden und bei Beethoven einzig dastehenden Humor als erfreulichen Gegensatz zu der monumentalen Neunten schätzen und lieben.

Der Vollständigkeit halber sei hier auch die kleine Bearbeitung des Triumphmarsches aus Spontini's „Vestalin" angeführt. Unter des Komponisten Leitung war auf Wagners Anregung in Dresden das Werk aufgeführt worden. Wagner zeigte sich erstaunt, dass der Komponist der „Vestalin", der in der Oper das Blech so verschwenderisch verwandte, gerade den Triumphmarsch ohne Posaunen gesetzt habe.[2]) Auf seine Ermunterung hin ergänzte Wagner den Marsch durch Posaunen und Basstuba und Spontini war so befriedigt von der Wirkung, dass er sich die Wagnersche Bearbeitung später nach Paris nachschicken liess.

Eine Bearbeitung, die wohl kaum den Zweck hatte, mit eigenem Geist in fremde Werke zu leuchten, die vielmehr nur die dankbare Erinnerung an ein über alles geschätztes Werk bekunden sollte, zeigt der Trauer-

[1]) Ebenda.

[2]) Spontini schien dieser auffallenden Tatsache sich gar nicht recht bewusst worden zu sein; denn als Wagner ihn danach fragte, antwortete er überrascht: „est-ce que je n'y ai pas de trombonnes?" (Ges. Schr. V, 94) und liess sich erst nach Vorweisen der gestochenen Partitur davon überzeugen.

Digitized by Google

marsch, den Wagner zur Beisetzung der Asche Webers in Dresden aus Motiven der „Euryanthe“ zusammengestellt hatte. Auf sein Betreiben war die Leiche seines grossen Vorgängers auf dem Dresdener Dirigentenposten aus London feierlich mit fürstlichen Ehren in die deutsche Heimat eingeholt worden. Neben mehreren, von höchster Verehrung getragenen Ansprachen und dem von Wagner gedichteten und komponierten Männerchor nach der Bestattung hatte er zum feierlichen Trauerkondukt bei Fackelschein diesen Marsch für Blasorchester gesetzt. Er stellt sich aus zwei Motiven der Euryanthe zusammen; durch die Musik, „welche die Geistervision in der Ouvertüre bezeichnet“ leitete er die ebenfalls ganz unveränderte nur nach B-dur transponierte Cavatine der Euryanthe: „Hier, dicht am Quell“ ein, um hieran die „verklärte Wiederaufnahme des ersten Motivs, wie sie sich am Ende der Oper wieder vorfindet, als Schluss anzureihen“. Dies wurde für 80 ausgewählte Blasinstrumente neu orchestriert und „bei aller Fülle hierbei namentlich auf die Benützung der weichsten Lagen derselben studiert“; das schaurige Tremolo der Bratschen in dem der Ouvertüre entlehnten Teile liess er „durch 20 gedämpfte Trommeln in leisestem piano ersetzen.“ Diese zu ganz eigenem Zweck für einmalige Wiedergabe geschaffene Bearbeitung muss uns durch die Sorgfalt und Weihe mit besonderer Rührung füllen, die uns doppelt zu Bewusstsein kommt, wenn wir aus Wagners Munde hören, dass er „noch nie etwas seinem Zwecke so vollkommen Entsprechendes ausgeführt“ habe.[1]) —

Wir haben durch verschiedene Lebenslagen und Wirkungssphären Wagners hindurch seine Anteilnahme verfolgt, die er fremden Tonwerken zuwandte. Dass er selbst von einer Bearbeitung erhaben dastehender Schöpfungen sich einen gewissen Nutzen versprach, beweist schon die in frühen Jahren unternommene Einrichtung der Neunten Symphonie zu eigener Verwendung. Zu vorbildlicher Übung, zur Erziehung in strenger Selbstzucht mussten solche Bearbeitungen im Geiste der Schöpfer gewiss heilsame Wirkung üben. Die äussere Veranlassung ward zumeist die Triebfeder der Ausführung; der Stellung in Dresden und später der Dirigententätigkeit in Zürich verdanken wir daher die Mehrzahl dieser Arbeiten.

Es ist interessant zu beobachten, wie sich Wagners Auffassung an dem jeweiligen Stil des betreffenden Komponisten misst, wie in eigenartiger Wechselwirkung der Urheber und der Neuschöpfer sich ergänzen. Mochte Wagner bei Glucks „Iphigenie“ sich in den erhabenen Stil der klassischen Musiktragödie vertiefen, der äusserlich der zeitgenössischen Welt bereits entrückt war, so entzündete sich gerade an dieser ernsten, vornehm zurückhaltenden Kunstauffassung sein machtvoll dämmernder

[1]) Ges. Schr. II, 44.

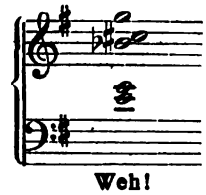
Digitized by Google

Drang zu dem modernen Tondrama. Es ist ja unmöglich festzustellen, ob etwa der Schluss der „Iphigenie“: „Nach Troja, nach Troja“, der in der Auswertung der dramatischen Situation ja deutlich an den Ausklang des zweiten Tannhäuserakts gemahnt, tatsächlich das Vorbild zu dieser Gestaltung wurde oder ob umgekehrt die Übertragung der innerlich bereits verallgemeinert erschauten Tannhäuser-Dramatik sich dort geltend machte. Es kommt auch auf diese Trennung für uns gar nicht an, uns genügt, dass eine solche Wechselbeziehung[1]) bemerkbar wird und damit der Zusammenhang zwischen Wagner als Schöpfer und Wagner als Bearbeiter sich anbahnt. Des Weiteren kann wohl kaum ein Einfluss der eindringlichen Beschäftigung mit Webers „Euryanthe“ auf einzelne musikalische Züge des „Lohengrin“ geleugnet werden. Wie bekannt, spannen sich die Fäden der Handlung, der gleichartigen Bühnencharaktere, die auch auf eine Verwandtschaft der Stimmlagen hinauslaufen, unverkennbar von Euryanthe zu Lohengrin hinüber. Das eigenartige Geigensätzchen aber, das in der Weberschen Ouvertüre solchen nachhaltigen Eindruck auf den jungen Wagner machte und das ihm das Hauptmaterial zu seiner von Verehrung und Pietät für den toten Genius diktierten Bearbeitung lieferte, muss unzweifelhaft als der Ahnherr des allerdings wieder in ganz neuer individualistischer Ausprägung erscheinenden Hauptthemas in Wagners Vorspiel gelten. Und wie Weber dieses mysteriöse Sätzchen gleichsam zum musikalischen Leitmotiv der unheilvollen Konfliktmächte erhebt, so führt Wagner in noch weit reicherem Masse in Lohengrin dieses überirdisch verklärte Motiv als entscheidende Kunstmacht durch. Dass ein ähnlicher Wechseleinfluss in vollster segenspendender Entfaltung von Beethovens Symphonieen auf Wagners musikalisches Denken und Fühlen überströmte, ist gewiss nicht zu bestreiten.

Wenn die mühselige Handwerksarbeit in Paris Wagner zwang, sich

---

[1]) Auf eine formale Ähnlichkeit zwischen Glucks Iphigenien-Ouvertüre und der Tannhäuser-Ouvertüre — auch die doppelte Version des abschliessenden und des zur ersten Szene überleitenden Ouvertüren-Schlusses — wie die ebenfalls dort erfasste Zeitumprägung der Themen wurde oben hingewiesen. Lediglich der Vollständigkeit halber sei auch die allerdings nur auf einen Takt beschränkte Beziehung zur „Walküre“ berührt. Der Wehruf des Chores, den Wagner in No. 30 einschaltet:



auf den frei einsetzenden verminderten Septakkord, den Gluck gewiss zu seiner Zeit nicht gewagt hätte, kehrt in ähnlicher Gestalt, wie bereits oben angedeutet, bei Wagner wieder.

Digitized by Google

mit der umfangreichen zeitgenössischen Literatur der französischen und italienischen Oper eingehend zu befassen, so lernte er gerade hier die Wünsche und Bestrebungen seiner Zeitgenossen kennen, er lernte die niederen Triebe des unterhaltungslüsternen Publikums kennen und verachten und stieg durch die mehr als gründliche Beschäftigung mit diesen Fragen zu der Erkenntnis empor, wie diese niederen Instinkte erfolgreich zu bekämpfen und durch edlere, bessere Absichten zu ersetzen seien.

Auch technisch konnte Wagner sich manchen Gewinn von diesen Arrangements versprechen; bemerken wir doch, wie z. B. schon im Verlauf der Flötenquartett-Bearbeitungen die Behandlung dieses Instruments an Sicherheit und zielbewusster Ausnützung der Register gewinnt.

Wir sehen: die musikalische wie die szenische Einrichtung, die Instrumentaltechnik und der tondramatische Stil, alles stählt und stärkt sich, wie an den eigenen Entwürfen, so auch unverkennbar an diesen Bearbeitungen. Wenn wir neben diesen Betrachtungen nur einen Seitenblick auf Wagners durch persönliche und fremde Einflüsse bewirkten Umarbeitungen eigener Absichten und Ausführungen werfen, so öffnet sich uns eine noch viel weitere Fernsicht auf die gewaltige Anpassungsfähigkeit, die er bei aller starren Überzeugungsfestigkeit besass. Mit schwerem Herzen, aber sicherer Hand ging der Meister an die Bearbeitung des Tristan-Schlusses und mancher ähnlichen Fragmente für den Konzertvortrag, da es die widrigen Zeitverhältnisse erheischten, an szenische und instrumentale Veränderungen, die die äussere Notwendigkeit aufdrang. Man vergegenwärtige sich die Umwandlung der geplanten Faust-Symphonie in eine Faust-Ouvertüre, die dreimalige Umarbeitung des Tannhäuser-Schlusses, die Umgestaltung des ganzen ersten Aktteils, man vergegenwärtige sich die Neuinstrumentation eines grossen Teils vom „Fliegenden Holländer“ [1]) und die Ergänzungs-Instrumentation des „Ring des Nibelungen“, die in freilich nicht wesentlichen Teilen, wie der Hinzufügung der Kontrafagottstimmen, noch in den letzten Tagen vor der Bayreuther Urauf-

[1]) Die Instrumentation war ursprünglich sehr massig und wurde bereits 1846 von Wagner einer gründlichen Umarbeitung unterzogen. Wieder 1853 änderte Wagner den Takt beim Eintritt des Holländers im II. Akt. Er schreibt darüber 13. Januar 1853 an Liszt: „Hier schicke ich Dir noch eine Änderung: Du wirst sogleich finden, wohin sie gehört; das Blech und die Pauken bei diesem Schlage waren von zu grober, materieller Wirkung; man soll über Sentas Schrei beim Anblick des Holländers erschrecken, nicht aber über die Pauke und das Blech.“

Selbst noch 1880 hat Wagner, als er einer Holländer-Aufführung in München beiwohnte, einen Posaunenakkord gestrichen. Nach den Worten des Vaters (II. Akt): „Stimmst Du dem Vater bei, ist morgen er Dein Mann!“ macht Senta „eine zuckende, schmerzliche Bewegung“, die Wagner erst mit Posaunen begleiten liess; jetzt beschränkt er sich auf Oboen, Hörner, Fagott und Quartett.

Digitized by Google

führung (1876) nach Wagners Angaben von seinem damaligen Famulus Herman Zumpe[1]) ausgeführt wurden. Doch dies überschreitet schon das für diese Arbeit abgesteckte Gebiet.

Aus all den oben zusammengefassten Ausführungen können wir die trostvolle Erfahrung schöpfen, dass die Zeit, die Wagner hier oft mehr als ihm lieb war opferte, deshalb für seine Gesamtentwicklung keineswegs ganz verloren war. Das Genie hat, wie aus tausend anderen Widrigkeiten, so auch hieraus noch eine Quelle der Anregung und Belehrung gegraben.

[1]) Von dem so früh verstorbenen Münchener General-Musikdirektor mir persönlich bestätigt.



Digitized by Google

OPERNPROBEN UND OPERNREGIE

von F. A. Geissler-Dresden

Während der Regisseur des Schauspiels in Wahrheit der Spielleiter ist, in dessen Händen alle Fäden der Vorbereitung einer Aufführung zusammenlaufen, tritt der Opernregisseur nur allzu häufig hinter dem Kapellmeister dermassen zurück, dass ihm wenig mehr zu tun übrig bleibt, als auf die äussere Form der Aufführung bedacht zu sein. Es ist das alte und von einsichtigen Leuten vielbeklagte Unglück, dass das Sängerpersonal, das schon den Anweisungen des Kapellmeisters oft genug Widerstand entgegensetzt, vom Regisseur sich keinerlei künstlerischen Rat geben lassen will. Dazu kommt noch, dass Operndirigenten von ausgeprägter Eigenart und ausschlaggebender Stellung eine Ehre darin suchen, ihre eigenen Regisseure zu sein und den neben ihnen amtierenden Regisseur auf ein Mindestmass künstlerischen Einflusses zu beschränken. Die Folge davon ist die kaum mehr wegzuleugnende Tatsache, dass auf keinem Gebiete unserer Kunstausübung es so schlimm bestellt ist wie auf dem der Opernregie; ist doch der Posten eines Opernspielleiters meist einem früheren Sänger anvertraut, der, als er noch Stimme in der Kehle hatte, den Regisseur selbst herzlich gering schätzte. Und doch werden wirkliche Fortschritte in der musikalisch-dramatischen Kunst nur dann zu verzeichnen sein, wenn der Opernregisseur die Stellung auf der Bühne und in der Probe sich errungen hat, die sein Kollege vom Schauspiel längst einnimmt und die ihm an der Seite des Kapellmeisters als ebenbürtiger Kraft seinen Platz anweist.

Schon bei den ersten Klavierproben zu einer Neueinstudierung muss die Arbeit des rechten Opernregisseurs beginnen, der keinen Ton singen zu können braucht, dafür aber den Klavierauszug, ja selbst die Partitur genau im Kopfe haben muss. Denn aus der Rhythmik der Musik kann er für die Art und das Tempo der Bewegungen seiner Darsteller das Wesentliche herauslesen und aus der Instrumentation einer Stelle ergeben sich für ihn deutliche Fingerzeige für deren Darstellung auf der Bühne. Kapellmeister und Regisseur müssten nach Annahme eines neuen Werkes miteinander Text und Musik desselben so eingehend studieren, dass sie zu einer Einigung über die Gesamtdarstellung und die Charakteristik der

Digitized by Google

einzelnen Personen gelangen. Auch bei der Rollenbesetzung muss sich der Regisseur eine Mitwirkung wahren, wenn sich auch in der Praxis meist der Fall ergeben wird, dass musikalische Rücksichten in erster Linie bei der Verteilung der Partieen massgebend sind. Sind sich Dirigent und Regisseur in gemeinsamer, anregender Arbeit über die Grundzüge der bevorstehenden Aufführung klar geworden, so haben sie auch im einzelnen weiterhin zusammen vorzugehen und einander in die Hände zu arbeiten. Wie sich der Kapellmeister durch Anwesenheit bei den Klavierproben davon überzeugt, dass das Studium der Gesangspartieen durch die Korrepetitoren nach seinen Anweisungen gefördert wird, so gebührt dem Regisseur das Recht, ebenfalls in den Probezimmern umherzugehen und den Sängern und Sängerinnen schon während des ersten Partieenstudiums mit Rat und Belehrung beizuspringen und zu verhüten, dass sich in der Klavierprobe falsche Auffassungen einnisten, die späterhin zu beseitigen sehr schwer ist.

Sowie die Gesangskräfte mit ihren Partieen auch nur in der Hauptsache vertraut sind, spreche der Regisseur mit jedem Mitgliede die betr. Partie einmal genau durch und gebe vor allem eine Charakterisierung der Rolle in ihren einzelnen Entwicklungsphasen und in ihrer Beziehung zu dem Ganzen. Nur so wird es sich erreichen lassen, dass bei der ersten Ensembleprobe die sämtlichen Herrschaften bereits so weit vorbereitet sind, dass sie nicht nur ihre Partieen kennen, sondern auch über die Gesamtauffassung des Werkes, wie sie in den grundlegenden Konferenzen zwischen Kapellmeister und Regisseur vereinbart wurde, informiert sind.

Dass der Regisseur den Proben des Chores von Anfang an beiwohnen muss, ist eine weitere, hochwichtige Forderung; denn der Chor bedarf, weil er nur als Masse auftritt und der einzelne in ihm allzu leicht verschwindet, ganz besonders der hilfreichen Hand eines guten und für sein schönes Amt begeisterten Spielleiters. Dass heutzutage trotz aller Wagner-Pflege der Chor fast durchgängig einen hilflosen Eindruck macht, der durch die stereotypen Armbewegungen oft geradezu komisch wird, ist zu bekannt, als dass man noch Worte darüber zu verlieren hätte. Um so nötiger erscheint gerade hier das Eingreifen des Regisseurs, dessen verständnisvolle und aufklärende Beihilfe dem Chordirektor ein gut Teil seiner schweren Arbeit ersparen und den Chor zu einem lebensvollen, an der Handlung wirklich teilnehmenden und dem Gesamtbilde sich einfügenden Körper gestalten kann.

Wenn dann die Oper soweit studiert ist, dass zu den Ensembleproben geschritten werden kann, so ist es natürlich, dass zunächst der musikalische Leiter in den Vordergrund tritt und das bisher einzeln Studierte zu einem Ganzen zusammenzufassen hat. Aber auch für den

Digitized by Google

Regisseur muss der Tag kommen, an dem er in einer Probe die Hauptperson darstellt. Eine solche „Haupt-Regieprobe", wie man sie vielleicht nennen könnte, würde ungefähr folgendermassen verlaufen:

Das gesamte Personal ist zur Stelle, das Orchester vollzählig, der Dirigent sitzt am Pulte. Für jede der Solostimmen aber ist im Orchester ein Instrumentalsolist bestimmt, der die betreffende Partie spielt, so dass das darstellende Mitglied seine Stimme bei dieser Probe schonen und die volle Aufmerksamkeit dem Regisseur zuwenden, dafür aber im stillen seine Gesangspartie repetieren kann. Der Kapellmeister dirigiert nun genau in den Zeitmassen, wie er sie bei der Aufführung zu nehmen beabsichtigt und der Regisseur entfaltet dabei auf der Bühne seine Tätigkeit.

Die Vorteile derartiger Proben liegen auf der Hand. Einmal können sich dabei die Darsteller ganz genau in bezug auf Schritte, Bewegungen, Posen kontrollieren und vor allem erhält nur auf diese Weise der Regisseur Gelegenheit, die Darsteller zur richtigen Ausfüllung der Spielpausen anzuleiten, die ja durch die Orchesterzwischenspiele nötig werden. Weiter ergibt sich für den Spielleiter hier die Möglichkeit, gewisse Bewegungen für den Darsteller aus der musikalischen Linienführung abzuleiten, mit einem Worte das zu tun, was die ideale Aufgabe seines Amtes ist, nämlich die Übertragung aus dem Musikalischen ins Darstellerische zu bewirken. Dass derartige Proben zunächst, so lange sie etwas Neues sind, nicht gerade beliebt sein, auf den Widerstand der „Sterne", die nur an sich zu denken gewöhnt sind, stossen und vielleicht etwas lange dauern werden, ist sicher. Aber man kann sie ja leicht aktweise abhalten und braucht sie anfangs nicht zu übertreiben. Bald genug wird sich der Segen dieser Proben, die natürlich die Anteilnahme des Regisseurs am Detailstudium zur Voraussetzung haben, derart bemerkbar machen, dass selbst die Darsteller nicht mehr auf sie werden verzichten wollen.

Es erübrigt noch, einige Worte über die Qualitäten eines Opernregisseurs zu sagen, wie ihn die vorstehenden Ausführungen gern an unsern grossen Bühnen schaffen möchten. Ein ausgedienter Sänger freilich wird kaum die nötige Befähigung mitbringen; der Opernregisseur der Zukunft wird einerseits Musiker genug sein müssen, um immer in innigster Verbindung mit dem Kapellmeister zu handeln und aus Partitur und Klavierauszug die Details seiner Anleitungen und Anordnungen herauszulesen und zu begründen; auf der anderen Seite aber muss er ein Mann von lebhafter, gestaltender Phantasie sein, die Gabe der begeisternden, die Darsteller fortreissenden Rede haben und genug zähe Energie besitzen, um selbst unter allerhand Widerstand und anfänglicher Verständnislosigkeit nicht mürbe zu werden. Wenn mit der Zeit ein Stamm derartiger Leute unseren Opernbühnen zugeführt wird — man muss sie natürlich nehmen, wo man sie

Digitized by Google

findet — dann werden die grossen und zahlreichen Aufgaben, die in unseren Opernhäusern noch der Lösung harren, ihr mit der Zeit entgegengeführt werden.

Mit der Tätigkeit des Opernregisseurs, wie sie hier kurz angedeutet wurde, muss natürlich seine Sorge für die stilgerechte und den Forderungen der Logik und Natürlichkeit entsprechende Inszenierung untrennbar verbunden bleiben. Aber es ist wohl ohne weiteres anzunehmen, dass ein Regisseur, der in der angegebenen Weise der Leiter und Förderer des darstellenden Personals zu sein sich bemüht, auch dem Bühnenbilde in allen seinen Einzelheiten, in denen wahrlich noch genug zu verbessern ist, seine vollste Aufmerksamkeit zuwenden wird.



Digitized by Google

MAX VON ERDMANNSDÖRFER †

von Richard Braungart-München

Max von Erdmannsdörfer wurde im Jahre 1848 in Nürnberg als Sohn eines städtischen Konzertmeisters geboren. Wahrsager und Zahlenmystiker werden nicht einen Augenblick daran zweifeln, dass die revolutionären Stürme des tollen Jahres, die den Neugeborenen umheulten, ganz allein an der „umstürzlerischen" Gesinnung schuld waren, die der spätere Dirigent in der Aufstellung seiner Programme bekundete. Und man wäre fast versucht, hinter solchen abergläubischen Kombinationen tatsächlich irgend eine unbewusste Wahrheit zu vermuten, wenn man den nichts weniger als revolutionären Bildungsgang Erdmannsdörfers mit dem vergleicht, was er von seiner Anstellung in Sondershausen an, wie von einer damals allerdings in der Luft liegenden zukunftsmusikalischen Epidemie erfasst, als Bahnbrecher in den vordersten Reihen der „Zukunftsmusiker" vollbracht hat. Aber es ging wohl alles recht natürlich zu; denn was wäre begreiflicher, als dass ein junger Musiker sich mit hellem Jubel der kleinen, aber tapferen Freiwilligenschar anschloss, die damals mit einer heute fast legendär anmutenden Begeisterung in den Kampf der Befreiung von der Herrschaft eines steril gewordenen Klassizismus zog?

Erdmannsdörfer genoss von Jugend auf, hauptsächlich unter der Leitung seines Vaters, tüchtigen musikalischen Unterricht, so dass er schon mit zehn Jahren Mozarts d-moll Klavierkonzert öffentlich spielte und auch im Violinspiel Bedeutendes leistete. Aber im allgemeinen bot die klassische Stadt der Meistersinger, Albrecht Dürers und Hans Sachsens doch zu wenig Gelegenheit zu gründlicher theoretischer Ausbildung. So bezog denn Erdmannsdörfer im Jahre 1863 das Leipziger Konservatorium, wo er mit unermüdlichem Fleiss bei Hauptmann, Richter und Reinecke die theoretischen Disziplinen, bei Moscheles und abermals Reinecke Klavier und bei David und Dreyschock Violine studierte. Nachdem ihn dann eine hartnäckige Krankheit ein Jahr in Nürnberg festgehalten, begab er sich 1868/9 zu Julius Rietz nach Dresden, wo er die letzte Feile an seine Ausbildung legte und sich besonders auch als Dirigent schulte. Wieder zwang ihn schon nach kurzer Zeit die von neuem ausbrechende Krankheit, in seine Heimatstadt zurückzukehren; diesmal aber fand er dauernde Heilung. Er verblieb dann als Klavierlehrer, ausserdem mit kompositorischen Entwürfen beschäftigt, noch eine kurze Zeit in Nürnberg, bis im Jahre 1871 die entscheidende „Lebenswende" für ihn eintrat: Max Bruch hatte nach kurzer Tätigkeit seine Stellung als fürstlich Schwarzburg-Sondershausener Hofkapellmeister niedergelegt, und auf Empfehlung von Rietz und Reinecke wurde der dreiundzwanzigjährige Erdmannsdörfer als sein Nachfolger berufen.

Der junge Künstler, der noch ein vollkommen „unbeschriebenes Blatt" war, hatte es nun gerade nicht sehr leicht, sich in seiner neuen Stellung zu behaupten. Allerlei Missgunst, Neid und kleinstädtische Beschränktheit zog gegen den unbequemen Stürmer und Dränger ins Feld. Aber er war seiner Sache so sicher und hatte ausser-

Digitized by Google

dem an dem damals regierenden, kunstfreundlichen Fürsten Günther Friedrich Karl einen so festen und unerschütterlichen Rückhalt, dass er sein Programm — die allmähliche Einbürgerung der neueren und neuesten Musik — in einer Weise verwirklichen konnte, wie es damals wohl nur ganz wenigen Musikern in hervorragend günstigen Positionen gelungen ist. Die Leistungen des kleinen fürstlichen Orchesters, das schon früher unter Weber und Spohr Rühmliches vollbracht hatte, begannen gar bald die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, und die sog. „Lohkonzerte" (Konzerte, die gegen freien Eintritt im „Loh" [lucus] des Schlossparkes an jedem Sommersonntag stattfanden) wurden der Treffpunkt aller, die persönliche Neigung oder allgemeines Interesse zu der modernen musikalischen Produktion hinzog. Es ist selbstverständlich, dass ein Musiker wie Erdmannsdörfer die klassischen Meister nicht etwa absichtlich geringschätzig behandelte, um an ihre Stelle mit Gewalt das Neue zu setzen. Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn auch Brahms fanden liebevollste und fleissige Pflege, und Erdmannsdörfer war es, der den Sondershausenern u. a. auch Beethovens Neunte Symphonie zum ersten Male vorführte. Aber als gleichwertiger Faktor trat nunmehr neben die klassische Kunst die moderne, und was Erdmannsdörfer während der neun Jahre seiner Tätigkeit in Sondershausen als Propagandist der neuen Richtung geleistet hat, muss selbst die mit Konzerten aller Art mehr als reich gesegneten Bewohner grosser Städte mit Neid erfüllen. Raff, Svendsen, Bülow, Glinka, Saint-Saëns, Bizet, Gade, Volkmann, Rubinstein, Goldmark, vor allem aber Liszt und Wagner waren ständige Gäste auf den Programmen der Lohkonzerte, und um nur einiges zu erwähnen, sei bemerkt, dass von Liszt u. a. die Faust- und Dante-Symphonie, die meisten symphonischen Dichtungen sowie die Oratorien „Christus" und „Die heilige Elisabeth", von Wagner das Siegfriedidyll, der Kaisermarsch, Bruchstücke aus „Tristan" und „Nibelungenring", das Meistersingervorspiel, die Faustouvertüre und das Venusbergbacchanale aufgeführt wurden. Man wird heute, da alle diese Werke längst Gemeingut geworden sind und gewissermassen schon wieder einer Vergangenheit angehören, über die hinaus kühne Neuerer energische und erfolgreiche Vorstösse machten, kaum mehr begreifen können, welche Summe von Mut, Energie und Beharrlichkeit noch in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts dazu gehörte, sich für solche Ziele einzusetzen. Es war wirklich ein regelrechter, todesmutiger Feldzug, den Erdmannsdörfer damals führte, und es wird ihm nie vergessen werden, dass er trotz aller Hindernisse immer weiter vorwärts drang und Sieg auf Sieg erfocht.

Nicht geringe Unterstützung fand er bei diesem Kampf an seiner Gattin Pauline Fichtner, der ausgezeichneten Pianistin, mit der er sich 1874 verheiratete. In Wien 1851 geboren, fand das junge Mädchen, das frühzeitig Spuren musikalischen Talents zeigte, durch ihre Pflegemutter liebevolle Förderung, so dass sie schon mit elf Jahren, ganz ähnlich ihrem späteren Gatten, mit dem öffentlichen Vortrag der Mozartschen c-moll Phantasie Bewunderung erregte und vier Jahre darauf bereits selbständige Konzerte in ihrer Vaterstadt gab. Später erhielt sie durch Liszt, der sie sehr schätzte, die Vollendung und erwarb sich auf Konzertreisen durch Deutschland und Russland rasch Berühmtheit und Ehrungen aller Art. In Sondershausen dann bereicherte und ergänzte sie die Konzertprogramme durch die glänzende Wiedergabe der neueren Klaviermusik mit besonderer Berücksichtigung Liszts, der, von seiner Schülerin veranlasst, selbst häufig von Weimar nach Sondershausen kam und mit seiner ganzen Suite hervorragender Musiker in den Jahren 1876—79 einer der fleissigsten Besucher der Lohkonzerte wurde, um, wie er selbst sagte, seine Werke in absolut einwandfreier Wiedergabe zu hören.

Als aber Fürst Günther Friedrich Karl im Jahre 1880 auf den Thron verzichtete,

Digitized by Google

da war auch für das Ehepaar Erdmannsdörfer keines Bleibens mehr in Sondershausen. Die beiden Künstler verlegten ihren Wohnsitz nach Leipzig, bis 1882 wieder eine entscheidende Wendung im Leben Erdmannsdörfers mit seiner Berufung nach Moskau eintrat. Bis zum Jahre 1889 dirigierte er dort die grossen Symphoniekonzerte der kaiserlich russischen Musikgesellschaft, als unmittelbarer Nachfolger Nikolaus Rubinsteins, eines Bruders des grossen Virtuosen Anton Rubinstein. 1885 begründete er auch einen Studenten-Orchester-Verein, den er bis zu seinem Weggang dirigierte.

1889 siedelte sich Erdmannsdörfer, den das Heimweh wieder nach Deutschland zurückgetrieben hatte, in Bremen an, wo ihm, auf Empfehlung Bülows, die Direktion der philharmonischen Konzerte und der Singakademie übertragen worden war. Es gelang ihm hier sehr bald, eine ähnliche Stellung wie in Sondershausen zu erkämpfen. Es ist daher kaum ein Wunder, dass er sowohl im Publikum als auch im Orchester, für dessen materielles Wohl er nicht weniger besorgt war wie für dessen künstlerisches Renommée, die reichsten Sympathieen genoss. Um so bedauerlicher war es dann, dass ihn ein irreparabler Konflikt mit seinem Konzertmeister veranlasste, plötzlich von seinem liebgewordenen Posten zurückzutreten. Der Abschied von Bremen gestaltete sich freilich für Erdmannsdörfer und seine Gattin zu einem Triumph, der die beiden Künstler für alle Misshelligkeiten reichlich entschädigte.

Als nächstes und letztes Ziel seiner Wanderfahrten wählte Erdmannsdörfer nunmehr München zum ständigen Aufenthalt. Nochmals dirigierte er eine Serie von Konzerten in Moskau und Petersburg, aber schon im September 1896 wurde er, an Stelle des erkrankten Generalmusikdirektors Hermann Levi, zum kgl. bayrischen Hofkapellmeister ernannt. Auch zur Leitung der Akademiekonzerte wurde er berufen und ihm eine Professur an der Akademie der Tonkunst übertragen. Leider jedoch gestaltete sich das neue Amt aus verschiedenen Gründen für Erdmannsdörfer nicht so, wie er es zur Entfaltung seiner Individualität wohl gewünscht hätte, weshalb er sich bereits im Jahre 1898 wieder ins Privatleben zurückzog. Sein Domizil blieb aber nach wie vor München, und nur zur Direktion von Konzerten in Moskau, Madrid und Paris verliess er zeitweilig seine neue Heimat.

Noch einmal, im Jahre 1903, trat er in München als Dirigent an die Öffentlichkeit, als ihm der Porges'sche Chorverein die Direktion seiner Konzerte übertrug. Er hat manches Bedeutende in dieser Stellung geleistet, und wie interessant er seine Konzerte zu gestalten wusste, beweist wohl am besten die letzte, von ihm dirigierte Aufführung des Porges'schen Chorvereins (am 30. Januar 1905), deren Programm die „Ungarische Krönungsmesse" von Liszt, Hugo Wolfs „Christnacht" und Anton Bruckners „Te Deum" enthielt. Nun hat ihn ganz plötzlich, am 14. Februar, der Tod ereilt (er starb an den Folgen einer Blinddarmentzündung).

Nicht vergessen darf werden, dass Erdmannsdörfer sich mit bemerkenswertem Geschmack und Geschick auch als Komponist versucht hat. Von seinen Arbeiten seien hervorgehoben: „Prinzessin Ilse", eine Waldsage für Soli, Chor und Orchester, „Schneewittchen", „Traumkönig und sein Lieb", eine Instrumentierung von A. Rubinsteins „bal costumé" (als Ballet Ende Januar 1905 im kgl. Hoftheater zu München aufgeführt), ausserdem Ouvertüren (zu „Prinzessin Ilse" und Brachvogels „Narziss") und verschiedene Kammermusik- und Klavierwerke, sowie Lieder.

Als glänzendes Beispiel seiner werktätigen Fürsorge für die ihm unterstellten Orchester sei endlich noch erwähnt, dass er im Verein mit seiner Gattin im Jahre 1903 eine Stiftung von 130000 Mark zugunsten der Pensionskasse des Münchener Hoforchesters errichtete. Der Prinzregent verlieh ihm dafür den Adel. Er wurde nicht allzu häufig Würdigeren verliehen.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

PRAGER TAGBLATT 1905, No. 12. — Die bisher unveröffentlichte Skizze „Ein Walzer" von Jacques Offenbach macht dem guten Herzen des Komponisten von „Hoffmanns Erzählungen" alle Ehre. In ihr wird die ergreifende Geschichte eines deutschböhmischen Musikers Ernst Zimmer erzählt, der nach einem Leben voll Kummer und Kränkung im Elend starb. Auf wunderbare Weise erscheinen seine Schicksale mit Offenbachs Leben verknüpft und ein nachgelassener Walzer Zimmers wurde von Offenbach herausgegeben.

DER TAG (Berlin) 1905, 6. 1. — Emma Steinmann-Bucher bezeichnet in ihrer Studie „Über Stimmbildung" die Methode des Registersingens als ein Unding und verlangt, dass die Stimme vielmehr für alle Tonlagen von Anfang an nur aus der Sprachstimme herausgebildet werden müsse.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1905, No. 1. — Enthält zunächst einen umfangreichen musikalischen Rückblick über „The year 1904". Eine neue Rubrik beginnt mit dem Aufsatz „To children fond of music" von A. E. Keeton. Endlich spricht sich Clement Antrobus Harris („Ear-tests; a welcome and a criticism") sehr anerkennend über Gehör-Proben aus.

FRANKFURTER ZEITUNG 1905, No. 11. — Zur Feier des 100. Geburtstages von Manuel Garcia, dem Erfinder des Kehlkopfspiegels, ergreift Dr. Georg Avellis als Arzt das Wort; er stellt die Bedeutung von Garcias Erfindung für die Entwicklung der Heilkunde weitaus höher als die Bedeutung für die Ausbildung der menschlichen Gesangsstimme.

ZEITSCHRIFT DER INTERNAT. MUSIK-GESELLSCHAFT (Leipzig) 1905, No. 4. — Ed. D. Rendall („Is Handels St. John-Passion genuine?") führt eine Reihe von Beweisen ins Treffen, dafür, dass das genannte Werk nicht von Händel herstamme. C. H. Richter („Musik und Plastik") weist auf die grosse Ähnlichkeit im Wesen zwischen diesen beiden Künsten hin; sie beide, die sich darum auch gar leicht mit einander verbinden lassen, drücken Empfindungen aus, ohne des Wortes zu bedürfen. Über „Un poème humoristique sur la musique" berichtet J. G. Prod'homme: T. Courtals Gedicht, 1863 erschienen, persifliert Rossini, Berlioz, Wagner, Meyerbeer u. a. mitunter recht treffend.

SAMMELBÄNDE DER INTERNAT. MUSIK-GESELLSCHAFT (Leipzig) 1905, No. 2. — Ausser der interessanten chronologisch-historischen Arbeit „The principle of the hydraulic organ" enthält das Heft drei biographische Aufsätze: „Der Lautenist Hans Judenkönig" (geb. 1447 in Schwäbisch-Gmünd) von Ad. Koczirz; „Jean-Marie Leclair L'ainé" (erster Symphoniste du roi, geb. 1697) von L. de la Laurencie und „Emanuel Aloys Förster" (geb. 1748 bei Glatz; seine Werke werden analysiert) von Karl Weigl.

DER TÜRMER (Stuttgart) 1905, No. 3. — Karl Storcks Studie „Das geistliche Volkslied und das Kirchenlied der Reformation" gibt einen grosszügigen Überblick über dieses musikalisch und kulturgeschichtlich gleich wichtige Thema.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE (Leipzig) 1905, No. 1. — Auch

Digitized by Google

hier ein wertvoller Beitrag zur Geschichte des Volksliedes: „Das deutsche Lied im mehrstimmigen Tonsatze aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Druck und Manuskript" von Robert Eitner.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1905, No. 1. — Ebenso praktisch verwendbar wie an sich interessant ist das von Elsa Pommer angelegte „Verzeichnis der Vertonungen Uhlandscher Dichtungen".

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1905, No. 1/2. — Ausser der Abhandlung „Das Problem des harmonischen Dualismus" von Hugo Riemann seien die kritischen Glossen „Vom Berliner Musikleben" von Erich Kloss erwähnt.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1905, No. 1. — Enthält ausser dem „Auszug aus dem Kapitel V. des Buches: La musique et la psycho-physiologie von M. Jaëll" (übersetzt von F. Kromayer) eine Skizze von E. Mayer über den 1875 in Wien geborenen Fritz Kreisler, den „Paganini redivivus".

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Charlottenburg) 1905, No. 1. — „Brahms, ein Meister der Instrumentationskunst" — so betitelt Felix Weingartner einen Aufsatz, der dartun soll, dass Brahms ganz vorzüglich instrumentiert hat, ja dass auf seiner Orchesterbehandlung gewissermassen die Zukunft ruht. Er ist nach Weingartner „der getreue Eckart der Musik", der eine Renaissance herbeiführen wird, denn die moderne raffinierte Orchestration muss zu einem Rückschlag führen. — Paul Riesenfeld reiht in seinem Artikel „Zur Psychologie der Programme" eine Anzahl bemerkenswerter Gedanken über Stil und Einheitlichkeit unserer Konzertprogramme aneinander; er sagt u. a. auch, die erläuternden Besprechungen durch die Kritiker sollten vor den Aufführungen der betreffenden Werke erscheinen.

MONATSSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST (Göttingen) 1905, No. 1. — Ein interessanter Aufsatz von Stöbe betitelt sich „Vom Glockenläuten". Vielleicht nicht mit Unrecht beklagt der Verfasser in ihm, dass heutzutage nur rohe Kraft die Glocken in Bewegung setzt, während in schöneren alten Zeiten der Turm das Bereich der Stadtmusiker bedeutete, die für Rhythmus und Klangwirkungen ein sehr feines Verständnis besassen. Er verweist auf die prächtig abgestimmten Glockengeläute in Russland: in Moskau z. B. gibt am Ostersonntag eine 37000 kg schwere Glocke das Zeichen der Auferstehungsfeier und ihr folgen die Glocken von nicht weniger als vierhundert Kirchen.

MUSICA SACRA (Regensburg) 1905, No. 1. — Für den katholischen Kirchenmusiker interessant ist der Artikel „Die Lamentationen in der Karwoche", in dem Andreas Schmid über Text, Melodie und Auslegung des Textes der Lamentationen berichtet.

LE MÉNESTREL (Paris) 1905, No. 1—3. — Die Fortsetzungen von Artur Pougin's ausführlicher Abhandlung „Pierre Jélyotte" befassen sich hauptsächlich mit Opern, in denen Jélyotte seinerzeit auftrat, darunter insbesondere mit Werken von Rameau. Julien Tiersot's „Berlioziana" behandeln Berlioz' „Te Deum". Pougin's „Le Bilan musical 1904" stellt die in Frankreich und im Ausland aufgeführten neuen französischen Musikwerke zusammen.

LEIPZIGER TAGEBLATT 1905, No. 27 (Beilage). — Besonderes Interesse verdient wohl der kleine Aufsatz „Das Vorspiel zum dritten Akt der Meistersinger", den der Verfasser Hans Brandenburg als „einen Beitrag zur Psychologie Richard

Digitized by Google

Wagners" bezeichnet. Mit einer schönen musikalischen Analyse verbindet sich eine ebenso gehaltvolle Ausdeutung des Satzes; der Verfasser sieht in dem Vorspiel „Die grosse Apotheose des Künstlers (= Hans Sachs), das Hinausheben seiner Person aus dem Milieu und wieder Zurückfallen".

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1905, No. 22. — Die Theater- und Konzertbesuchern zugeeigneten „Harmlosen Aphorismen" von Paul Marsop sind eine so lückenlose Reihe von glänzenden Gedanken und berechtigten Ironieen, dass sie eigentlich alle abgedruckt werden müssten; denn sie verdienen weiteste Verbreitung. Mit Rücksicht auf den knappen Raum nur einige wenige: „Das schlimmste Schlaginstrument ist ein klappernder Damenfächer im Theater und im Konzertsaal". — „Lies nie den Text mit, wenn Gesänge vorgetragen werden, deren Dichtungen von Goethe oder Mörike, Lenau oder Eichendorff herrühren. Man könnte dich sonst nicht ohne Grund für ungebildet halten." — „Verlange keine Zugaben. Der Vielfrass gehört nicht zu den sympathischen Lebewesen." — „Die Insel der Seligen: Das Land, wo es keine Abonnenten, sondern nur Zuhörer gibt." — „Geh mit dem Kritiker im Zeitmass des gesunden, notwendigen Fortschritts vorwärts; doch lass dir von ihm keine Mode aufschwatzen!"

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 1—2. — Von den Aufsätzen der beiden Hefte („Volkmar Andreae" von E. Trapp, „Eine deutsche Reichsmusikbibliothek" von Hans Schmidkunz, „Bruckner als sein eigner Interpret" von Theodor Helm) ist insonders der an letzter Stelle genannte erwähnenswert. Helm berichtet nämlich auf Grund von Bruckners eigenen Aussprüchen über die Bedeutung der „romantischen Symphonie" — der Anfang enthält danach die Morgenstimmung um eine mittelalterliche Stadt; die Gesangsgruppe des ersten Satzes bedeutete den Gesang der Vögel verbunden mit dem eigenen Naturglücksgefühl, das Scherzo ist als ein Mahl mit Tanz, das Finale als ein Volksfest gedacht.

DAS KLEINE JOURNAL (Berlin) 1904, No. 359. — J. C. Lusztigs „Epilog zum Roland von Berlin" entwickelt, ausgehend von Leoncavallo's Oper, allgemeine Gedanken und sagt u. a.: „Wenn Leoncavallo für sich und seinen ‚Roland' den Ruhm der Zukunft in Anspruch nimmt, so mutet er dem deutschen musikalischen Publikum einfach zu, die ganze Entwicklungsgeschichte des Musikdramas seit Richard Wagner zu vergessen!"

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1905, No. 7. — Der auf unveröffentlichten Briefen beruhende Aufsatz „Richard Wagner und Georg Herwegh" von Ernst Stier gibt eine wertvolle Darstellung des Verhältnisses zwischen Wagner und dem Freiheitsdichter. Hermann Stephanis „Partituren-Reform" hat alle Berechtigung und es wäre wahrlich gut, sie dränge durch und machte der Vielheit der Schlüssel und den Verzwicktheiten aller der „Notierungen" ein vollständiges Ende; freilich, damit hat's wohl noch lange Zeit! Über Neuaufführungen berichten ferner J. C. Lusztig („Der Roland von Berlin"), Gaston Knosp und Karl Grunsky („Tristan und Isolde in Paris", „Deutsche Musik in Paris"). Endlich entwirft Kurt Mey („Heinrich Schulz-Beuthen") eine Skizze von dem Leben und Schaffen H. Schulz-Beuthens.

TAGESFRAGEN (Kissingen) 1905, No. 1. — Cyrill Kistler spricht sich in dem Aufsatz „Roland von Berlin" gründlich über die Leoncavallo-Angelegenheit aus. Was er besonders über die hässliche Gewohnheit sagt, alles Deutsche in Deutschland über der Ausländerei zu vernachlässigen, ist wohl sehr berechtigt.

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Edoardo Bellini: „Lo schiavo di Cleopatra" (1 Akt), Text von Luca und Graziani, soll im Dal Verme Theater zu Mailand zur Aufführung kommen.

Wilhelm Peters: „Der Traum" hat bei seiner Uraufführung am Stadttheater in Freiburg i. B. freundlichen Erfolg gehabt.

Walter Rabl: „Liane", Dichtung von Wilhelm Eberhard Ernst, hat bei ihrer Uraufführung in Strassburg gefallen.

Giovanni Vavalli: „Leonilda" (1 Akt) und „Nel cantiere" (2 Akte) soll in Cosenza, „Tisbe" im Teatro Adriano in Rom in Szene gehen.

Ubaldo Zanetti: „Madre", Oper in drei Akten, Text von Ettore Fabietti, wird in Novara ihre Uraufführung erleben.

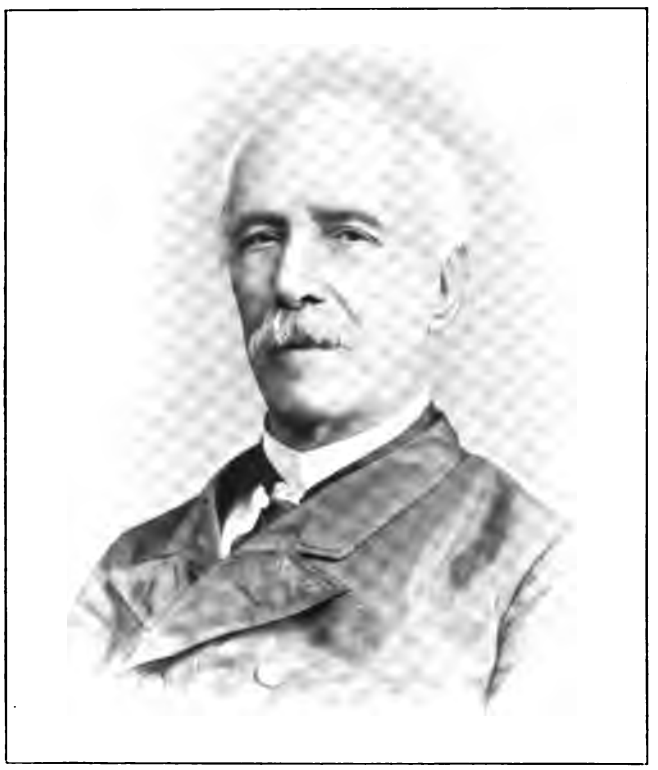
AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Von Novitäten, die die Anfangs Mai im Thalia-Theater zu eröffnende Komische Oper (Direktion: Ernst von Wolzogen) verheisst, werden bis jetzt genannt: Bogumil Zeplers „Die Bäder von Lucca", Wilh. Freudenbergs „Die Pfahlbauern", Ludwig Heidenfelds „Der neue Dirigent," Hans Hermanns „König Midas" und ein von L. Thuille auf einen Text von Elsa Laura von Wolzogen geschriebenes Werk.

London: Vorläufig ist London noch ohne Oper und mit desto grösserer Sehnsucht sieht man der Eröffnung der Saison im Covent-Garden-Theater entgegen. Gleich für den Beginn derselben sind zwei vollständige Aufführungen des „Ring des Nibelungen" unter der Leitung von Dr. Hans Richter angekündigt und unter den Mitwirkenden werden angeführt: die Damen Morena-München, Wittich-Dresden, Reinl-Berlin, Knüpfer-Egli-Berlin, Kirkby-Lunn-London und die Herren Burrian-Dresden, van Rooy-Berlin, Kraus-Berlin, Reiss-München, Whitehill-Köln.

München: Die Kgl. Bayerische Hoftheaterintendanz veröffentlicht das Programm der diesjährigen Richard Wagner-Festspiele im Prinzregententheater und der Mozart-Festspiele im Residenztheater. Montag, 7. August: Die Meistersinger von Nürnberg. Mittwoch, 9. August: Das Rheingold. Donnerstag, 10. August: Die Walküre. Samstag, 12. August: Siegfried. Sonntag, 13. Aug.: Götterdämmerung (1. Nibelungenring). Dienstag, 15. Aug.: Der Fliegende Holländer. Mittwoch, 16. August: Tristan und Isolde. Freitag, 18. August: Die Meistersinger von Nürnberg. Montag, 21. August: Das Rheingold. Dienstag, 22. August: Die Walküre. Donnerstag, 24. August: Siegfried. Freitag, 25. August: Götterdämmerung (2. Nibelungenring). Montag, 28. August: Tristan und Isolde. Mittwoch, 30. August: Der fliegende Holländer. Donnerstag, 31. August: Die Meistersinger von Nürnberg. Samstag, 2. September: Tristan und Isolde. Dienstag, 5. September: Das Rheingold. Mittwoch, 6. September: Die Walküre. Freitag, 8. September: Siegfried. Samstag, 9. Sept.: Götterdämmerung (3. Nibelungenring). — Montag, 11. Sept.:

Digitized by Google



IV. 11

MANUEL GARCIA

* 17. MÄRZ 1805

Digitized by Google

Digitized by Google

Figaros Hochzeit. Mittwoch, 13. Sept.: Cosi fan tutte. Freitag, 15. Sept.: Don Giovanni. Sonntag, 17. Sept: Cosi fan tutte. Dienstag, 19. Sept.: Figaros Hochzeit. Donnerstag, 21. September: Don Giovanni. — Die Namen der mitwirkenden Künstler, unter denen sich zahlreiche hervorragende Gäste befinden, werden später bekannt gegeben.

Wiesbaden: Die voraussichtlich Mitte Mai stattfindenden Festspiele werden Webers „Freischütz", Kreutzers „Nachtlager in Granada" und Schillers „Jungfrau von Orleans" bringen.

KONZERTE

Brieg: Die Singakademie (Leitung: Kgl. Musikdirektor Paul Hielscher) führt am 18. März die „Totenklage" von G. Schumann und die II. Symphonie (c-moll) mit Altsolo und Schlusschor von G. Mahler auf. Das Orchester bilden die verstärkten Infanteriekapellen No. 156 und 157.

Strassburg i. E.: Am 20.—22. Mai findet das Erste els.-lothr. Musikfest statt. Festdirigenten: Gustave Charpentier (Paris), Gustav Mahler (Wien), Franz Stockhausen (Strassburg), Richard Strauss (Berlin). Solisten: Maikki Järnefelt, Adrienne von Kraus-Osborne, sowie die Herren Commène-Paris (Tenor), Otto Marak-Prag (Tenor), Paul Daraux-Paris (Bass), Felix von Kraus, Gerard Zalsman-Amsterdam (Bariton), Ferruccio Busoni, Henri Marteau. Zur Aufführung gelangen: Beethoven (Coriolan-Ouvertüre; Klavierkonzert G-dur op. 58; Liederzyklus „An die ferne Geliebte"; Neunte Symphonie), Charpentier (Impressions d'Italie), C. Franck (Les béatitudes), Mahler (5. Symphonie), Mozart (Violinkonzert G-dur), Strauss (Symphonia domestica), Wagner (Meistersingerschluss), Weber (Oberon-ouvertüre).

TAGESCHRONIK

Der seit längerer Zeit lebhaft erörterte Plan der Begründung einer Reichsmusikbibliothek ist durch eine Eingabe des Vereines der deutschen Musikalienhändler zu Leipzig an den Reichskanzler Grafen Bülow nunmehr der Verwirklichung näher gerückt worden. In dieser Eingabe wird mitgeteilt, dass die grosse Mehrheit der deutschen Musikalienverleger sich bereit erklärt hat, für eine zu begründende Reichsmusikbibliothek ihre Verlagserzeugnisse kostenlos zur Verfügung zu stellen. Die Eingabe richtet an den Reichskanzler die Bitte, er möge den der deutschen Nation seitens der deutschen Musikalienverleger dargebotenen Grundstock für eine Reichsmusikbibliothek namens des Reiches annehmen und dem deutschen Reichstage baldmöglichst eine Vorlage zugehen lassen, durch die die Mittel der Unterhaltung und Verwaltung der Reichsmusikbibliothek gefördert werden.

Der Rat der Stadt Leipzig genehmigte das Gesuch der Witwe Staegemann um Überlassung der Direktion des Stadttheaters bis Ablauf des Pachtvertrages, also bis 1909, nach bereits erfolgter Zustimmung der Gewandhausdirektion zur Übertragung der Opernleitung an Prof. Nikisch. Die Schauspielleitung übernimmt Herr Volkner.

Der weimarische Landtag bewilligte einen Beitrag von 400000 Mk. aus Staatsmitteln für den Bau eines neuen grossherzoglichen Hoftheaters. Die Stadt Weimar bewilligte 300000 Mk., die grossherzogliche Schatulle trägt die übrigen Kosten in Höhe von 800000 Mk. Damit ist der Neubau gesichert; er wird unverzüglich in Angriff genommen werden.

Digitized by Google

Prof. Siegfried Ochs-Berlin hat die Leitung des Rühlschen Gesangvereins in Frankfurt a. M. für seine im nächsten Winter zu veranstaltenden drei Abonnementskonzerte übernommen.

Dr. R. Hohenemser hält an der Freien Hochschule Berlin neun Vorträge „Kurze Darstellung der Entwicklung der Tonkunst bis Beethoven" mit erläuternden Klavier- und Gesangsvorträgen.

Die Orgel des neuen Domes in Berlin, die aus der Anstalt des Hoforgelbaumeisters W. Sauer in Frankfurt a. O. hervorgegangen ist, gehört sowohl hinsichtlich der räumlichen Ausdehnung als auch des Tonumfangs zu den grössten Orgeln Deutschlands. Sie nimmt die ganze nördliche Seitenempore ein und hat 113 Register. Das imposante Pfeifenwerk wird durch vier Manuale und zwei Pedale regiert; der Antrieb erfolgt durch elektrische Ventilatoren. Die Klaviaturen liegen, wie bei vielen Riesenorgeln, nicht in einer Nische des Orgelgebäudes, sondern ein Stück davon in einem eichenem Spieltisch, vor dem sich der Sitz des Organisten befindet. An der Brüstung der Empore, genau in der Mitte, steht noch eine Diminutivorgel (Flötenwerk) ohne Pedal, die vom dritten Manual der Hauptorgel aus gespielt wird. Die Gesamtkosten des Orgelbaues belaufen sich auf 100000 Mk.

Der Kaiser von Österreich hat der Mozart-Gemeinde in Salzburg für den geplanten Bau eines Mozarthauses die Summe von 20000 Kronen aus seiner Privatschatulle gespendet.

Prof. Alexis Hollaender in Berlin hat den Roten Adlerorden 4. Kl. erhalten.

Herzog Friedrich von Anhalt hat den ansehnlichen Betrag von 1000 Mark aus dem Erlöse der Meistersinger-Vorstellung seines Dessauer Hoftheaters vom 13. Februar l. J. dem „Richard Wagner-Stipendienfonds (Jubiläums-Stiftung)" in Bayreuth überweisen lassen. Soweit sich sehen lässt, dürfte dies überhaupt der erste Fall sein, dass von einer deutschen Bühne der Reinertrag einer Wagner-Aufführung als Spende jenem gemeinnützigen nationalen Unternehmen zugewendet wurde.

Der Musikverlag Ricordi & Co. in Mailand hat ein Preisausschreiben erlassen, dessen Zweck es ist, die Schaffung englischer Opern anzuregen. Es wird eine Summe von 10000 Mark ausgesetzt für die beste Oper mit englischem Text und von einem britischen Komponisten. Das Werk muss mindestens zwei Akte umfassen und einen ganzen Abend füllen. Es wird die Bedingung gestellt, dass die Teilnehmer an der Konkurrenz bis 30. Juni d. J. den Entwurf ihres Libretto an den Verlag senden. Die für geeignet befundenen Opern müssen dann bis 31. Dezember 1906 fertig gestellt werden. Das preisgekrönte Werk geht in den alleinigen Besitz der Firma Ricordi & Co. in Mailand über. Die Aufführung soll in der darauffolgenden Saison im Opernhaus Covent Garden in London erfolgen. Unter den Preisrichtern werden sich Massenet und Joseph Bennet befinden.

Die Konzertdirektion „Leonard" in Berlin erlässt ein Preisausschreiben auf ein Violinkonzert für Komponisten aller Länder. Die Höhe des Preises für das beste Werk beträgt mindestens 1000 Mark. Die Manuskripte müssen spätestens bis zum 1. August a. c. an die Konzertdirektion „Leonard" G. m. b. H. Berlin W. Linkstr. 20 eingereicht werden, wo auch nähere Auskunft erteilt wird. — Das Preisrichteramt haben die Herren Willy Burmester, Prof. Friedrich Gernsheim und Prof. Philipp Scharwenka freundlichst übernommen. Das mit dem Preise gekrönte Werk wird in einem Orchesterkonzert in der Saison 1905—1906 in Berlin zum Vortrag gebracht werden.

Digitized by Google

No. 80 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig trägt das Bild von Peter Cornelius im Titel. Die Veröffentlichung der ersten kritischen Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke beginnt mit der bisher noch nicht gedruckten ersten Ouvertüre in h-moll zum Barbier von Bagdad, den unveröffentlichten Liedern, Duetten und Chören und wird binnen Jahresfrist abgeschlossen sein. Sie wird eine beträchtliche Anzahl zum erstenmal erscheinender Werke von Cornelius enthalten, ebenso wie die erste Gesamtausgabe seiner literarischen Werke (vier Bände Briefe, Aufsätze und Gedichte) viel Neues gebracht hat. — Joh. Hermann Scheins Werke (herausgegeben von A. Prüfer) sind jetzt bis zum zweiten Band (Musica boscareccia und weltliche Gelegenheitskompositionen) gediehen. Professor Robert Eitner veröffentlicht als 29. Band seiner Publikationen den zweiten Teil der kurtzweiligen guten frischen teutschen Liedlein von Georg Forster. — Die Neue Bachgesellschaft hat ein Bach-Jahrbuch 1904 herausgegeben. Es enthält alle kirchlichen Ansprachen, Vorträge und Verhandlungen, die am zweiten deutschen Bachfest in Leipzig (1.—3. Oktober 1904) gehalten worden sind. — Aus dem Inhalt der „Mitteilungen" seien ferner hervorgehoben die Abschnitte über „Japanische Musik", „Denkschriften des evangel. Kirchengesangvereines für Deutschland" und „Werke erlauchter Tonsetzer", sowie die Zusammenstellungen der im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienenen Werke von L. Bonvin, H. Cleve, H. Kaun, J. Knorr, F. Volbach und Edward Mac Dowell. Den Grundbestandteil der „Mitteilungen" bilden die Verzeichnisse und Listen der neuerschienenen und vorbereiteten Werke des Breitkopf & Härtelschen Verlages. Diesen ist ein kurzer Musik-Verlagsbericht über das vergangene Jahr 1904 vorangeschickt, sowie die Ankündigung des neuen vollständigen Verzeichnisses des Musikalienverlages von Breitkopf & Härtel, nach Gruppen geordnet, das auf Wunsch zu eingehender Benutzung unentgeltlich geliefert wird.

TOTENSCHAU

Anfang Januar starb in Sidney, 75 Jahre alt, Christian Bernhard Süssmilch, eines der ältesten Mitglieder der deutschen Kolonie. Süssmilch war früher als Musiklehrer tätig und hat sich namentlich um die Pflege und Verbreitung musikalischer Interessen Verdienste erworben.

In Göppingen starb am 22. Januar im Alter von 72 Jahren der Oberlehrer a. D. und ehemalige Dirigent des dortigen „Liederkranzes" Johannes Feyhl.

Hugues Imbert, Chefredakteur des „Guide Musical", ist im Alter von 63 Jahren in Paris gestorben.

Am 12. Februar verschied in der Maison de Santé in Schöneberg Kammersängerin Fanny Moran-Olden im Alter von 49 Jahren.

In München starb am 14. Februar Hofkapellmeister Prof. Max von Erdmannsdörfer im Alter von 57 Jahren (siehe den Nachruf S. 342—44).

Am 12. Februar starb in London der Professor am Royal College of Music E. G. Dannreuther. Er war 1844 in Strassburg geboren, hatte am Leipziger Konservatorium studiert und lebte seit 1863 in London. Er brachte hier Wagners Musik zuerst zur Anerkennung und dirigierte 1873—74 die ersten Wagner-Konzerte in London. Einige von Wagners Schriften wurden von Dannreuther ins Englische übersetzt und eine Reihe von Dannreuthers Aufsätzen über Wagner erschien voriges Jahr in Buchform.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

AACHEN: Wagners Siegfried ging in trefflicher Ausstattung und guter Besetzung in Szene. Fehlt noch das letzte Stück der Trilogie. Wann bekommen wir endlich den ganzen Ring zu hören? Ausserdem Francesco d'Andrade als Don Juan und Nelusco (Afrikanerin). Jos. Liese

ANTWERPEN: Das Repertoire der französischen Oper bewegte sich in den ersten Monaten im alten Geleise; von Novitäten war „Tosca" von Puccini eine Niete, Massenet's „Jongleur de Notre-Dame" ein ausgesprochener Erfolg. — Die vlämische Oper bietet viel Abwechselung; neben Werken nationaler Künstler wie Blockx („Herbergsprinzess" und „Bruid der zee"), Wambach („Quinten Matsys"), Gilson usw. werden unsere deutschen Meister Mozart, Lortzing, namentlich Wagner nicht vergessen.
A. Honigsheim

BALTIMORE: Da unsere Theater nur Possen und Operetten bringen, ist ein regelmässiger Opernbericht von hier nicht zu geben. Nur zwei Ereignisse sind auf diesem Gebiete zu melden: Savage brachte auch hierher seinen englischen „Parsifal"; über die Aufführung zu berichten kann ich mir wohl ersparen. Von Interesse ist es aber zu hören, dass das Publikum sich diesem Ereignis gegenüber ziemlich passiv verhielt, und nur der erste Abend ein gut besuchtes Haus zeigte. Pennarini als Parsifal und die vortreffliche Kundry von Frau Kirkby-Lunn ermöglichten es an diesem Eröffnungstage sogar zeitweise wirklich in Stimmung zu kommen, und der zweite Akt, in dem der Chor der Blumenmädchen vorzüglich war, brachte den Höhepunkt. Zwischen Weihnachten und Neujahr bot Savage mit seiner stehenden englischen Truppe eine Reihe von mehr oder minder guten Opernaufführungen. Frau Schumann-Heink sang auch hier in der auf denkbar niedrigstem musikalischen Niveau stehenden Operette „Love's lottery" mit grösstem Erfolg. Edg.

BERLIN: Königl. Opernhaus: „Rübezahl und der Sackpfeifer von Neisse", Musik von Hans Sommer, Dichtung von Eberhard König. — In den achtziger Jahren, als der Naturalismus den Dichtern die Gedanken verdrehte, kam es vorübergehend zu einer eigentümlichen Literaturmode. Wer irgend mitzählen wollte zur „Moderne", der durfte nicht einen einzigen wohlgegliederten Satz hinschreiben, sondern musste seine Weisheit aus lauter kurzen Satzfetzen zusammenflicken. Wie etwa sparsame Hausfrauen kleine Läppchen mühselig zu einer grossen Decke zusammennähen. Man glaubte nämlich herausgefunden zu haben, dass die Menschen im Gespräch sich nie zusammenhängend äusserten, dass mithin der grammatisch richtige Satz akademisch, konstruiert, erklügelt, kurz: grundverlogen sei. Lang, lang ist's her. Kein ernsthafter Dichter oder Schriftsteller nimmt heute jene pudelnärrische Weisheit mehr ernst. Aber da die Malerei und nun gar die Musik jüngere Künste sind als die Literatur, so ist es nur in der Ordnung, dass Maler und Musiker heut als Erleuchtung feiern, was den Dichtern längst veraltet ist. Wer kennt sie nicht, jene sezessionistischen Bilder, die ein Porträt etwa aus lauter Pinselhieben zusammenpeitschen, weil sie jede rechtschaffene Linie als akademisch und unwahr verabscheuen? Und wer kennt sie nicht, jene sezessionistischen Partituren, in denen der Komponist jeder rechtschaffenen Melodie, jeder sauberen musikalischen Periode mit Todesangst ausweicht? Der Grund der Angst ist in allen Fällen der nämliche. Sie alle können

Digitized by Google

sich's nicht denken, dass man auch wahr sein kann, ohne andauernd zu stottern. Können's nicht begreifen, dass die alten Meister mit ihrer Linearkunst sich häufig in gar zu lange Perioden verloren, dass aber mit diesen Perioden ein anständiger Satzbau noch nicht als unwahr widerlegt ist. Hans Sommers Rübezahl-Oper ist ein klassisches Beispiel einer solchen musikalisch-sezessionistischen Arbeitsweise. Richard Wagner, wird man einwenden. Aber das ist beinahe, als wollte einer jener Dichter, deren Bücher zur Hälfte aus Interpunktionszeichen bestehen, sich auf Zola berufen. Ich möchte Hans Sommer nicht unrecht tun. Sein Werk wiegt freilich schwerer als das des ersten besten Dichterlings. Er beherrscht das Orchesterkolorit wie nur irgendeiner, nimmt es nie gewissenlos mit seiner Arbeit. Aber warum diese Scheu vor aller festen musikalischen Form, wo doch alles, was er eigentliches zu sagen hat, gewaltsam fast nach einer solchen Form hindrängt? Ich kann mir's nicht anders erklären, als dass er hier unter dem Bann einer Massensuggestion steht. In jüngster Zeit hat es einmal einer gewagt, dieser Suggestion nicht zu gehorchen: Wolf-Ferrari mit seinen „Neugierigen Frauen". Er gab eine Arbeit, bei der Inhalt und Form sich deckten, und der Erfolg hat es ihm reichlich gelohnt. Hans Sommer hätte die Nähe Wolf-Ferrari's nicht zu fürchten. Im Gegenteil. Wenn trotzdem der Erfolg ihm nicht so huldreich lächeln wird, dankt er es einzig einer falsch angewandten Technik. Die dramatisch wichtigsten Stellen werden zudem hier von zwei alten, ganz bieder regelrechten Volksweisen beherrscht. Schade, sagt man sich, dass nicht alles andere so regelrecht ist, es könnte eine entzückende Arbeit sein. So aber hört sich die Volksmusik, die obendrein an den betreffenden Stellen noch dämonisch wirken soll, inmitten all des Tongewoges an, als träte irgend ein biederer Meistersinger in eine Gesellschaft von lauter Walther Stolzings. Ein Dualismus stört in der Musik, und ein Dualismus stört im Text. Erzählt wird, wie Rübezahl, von einem bedrängten Sonntagskinde beschworen, sich zu einem kurzen Gastspiel ins Menschengetriebe begibt. Er nimmt eine Sackpfeife mit, und wenn er die Sackpfeife spielt, müssen die Hörer im Tanze sich drehen und willenlos folgen, wohin er sie führt. Ein uraltes Sagenmotiv, vom Zauberlied des nordischen Strömkarl führt es über die Rattenfängersage bis zu Papagenos lustigem Glockenspiel. Der Librettist, Eberhard König, hat es um ein feines Motiv bereichert. Nur alle Halben sind dem Zauber unterworfen. Männer und Weiber von echtem Wuchs, alle auf sich selbst gestellte Naturen sind von ihm frei. Auch hier also sind alle Elemente vorhanden zu einem ganzen Kunstwerk. Aber mehr noch als bei Hans Sommer wurde bei Eberhard König eine Oper daraus, Oper im bösesten Sinn. Die beiden Motive, die immer wirken sollen in den Opernhäusern, sind skrupellos hineingezogen. Der bekannte Opernschuft, der immer Bariton singt, tritt auf (zu allem Überfluss wird er auch noch andauernd als „finsterer Tyrann" apostrophiert), und das nicht minder bekannte Liebespaar, Tenor und Sopran, macht die üblichen Irrungen und Wirrungen durch, um sich in der Schlussszene (die den Auftakt bildet zum Garderobenmarsch des Publikums) die Hände zu reichen zum ewigen Bund. Schade, wirklich schade! Richard Strauss leitete die Aufführung. Damit ist bereits gesagt, dass musikalisch alles aufs beste herauskam. Auf der Bühne leisteten Hervorragendes vor allem Herr Knüpfer, der den Rübezahl ganz prachtvoll charakterisierte, und dann Herr Berger als Tyrann. Die äusserliche Inszenierung war matt nach dem, was man vom Opernhaus in letzter Zeit gewohnt ist. Willy Pastor

BRESLAU: Als Novitäten wurden uns Wolf-Ferrari's geistreiche Konversationsoper „Die neugierigen Frauen" und — 38 Jahre nach seiner Geburt — Gounod's süsslich-melodisches Liebesdrama „Romeo und Julia" gezeigt, beide in überraschend günstiger Aufführung. „Die neugierigen Frauen" bedürfen eines fein durchgearbeiteten Ensembles und das wurde ihnen hier unter Herrn Prüwers Leitung durch die Damen Behnne, Neisch, Widhalm, die Herren Siewert, Berger, Döring, Schauer zu-

Digitized by Google

teil. Gounod's Werk wiederum rechnet mehr mit einem erlesenen Solistenpaare, das die beiden Liebenden verkörpert, und auch dieser Wunsch wurde erfüllt. Madame Sigrid Arnoldson, die uns zuvor, wie alljährlich, ihre Mignon, Traviata, Margarethe geboten hatte, entsagte der Julia zu Liebe einmal der Virtuosität und entpuppte sich als eine lyrische Sängerin von starker, reiner Empfindung. Ihr einheimischer Partner, Herr Siewert, entzückte durch seine für den Romeo förmlich prädestinierte, hohe Stimme und einen so stilgemässen Vortrag, dass man einen der besten, französischen Tenöre zu hören meinte. Den Bruder Lorenzo sang Herr Waldmann sehr nobel. Herr Pinner war der Dirigent des musikalisch tadellos verlaufenden Abends. Zuletzt hatten wir eine zyklische Aufführung des „Nibelungen-Ringes" unter Kapellmeister Prüwer. Als Brünnhilde half Frl. Westendorff aus Dessau aus, eine noble, tüchtige, sehr intelligente Künstlerin, deren Mittel freilich für eine Wotanstochter grösseren Stiles nicht annähernd ausreichen. Theodor Konrads beide Siegfriede, Beegs Wotan, Birkenfelds Mime, Dörwalds Gunther, Schauers Fasolt, Dörings Hagen, die Fricka und Waltraute der Behnne, die Sieglinde der Verhunc, die Gutrune und Freya der Rose sind Leistungen, die Respekt einflössen. Daneben gab es allerdings auch viel Unzulänglichkeit. Der Siegmund, eine der besten Rollen Konrads, war an den von Bayreuth „entdeckten" Herrn Matray ausgeliefert worden, der einen höchst merkwürdigen magyarisch redenden und italienisch portamentierenden Wälsungen vorführte. Zu dem Unzulänglichen gehörte auch das Szenische, trotzdem sich der tüchtige Regisseur Kirchner alle Mühe gibt, mit dem Vorhandenen auszukommen. Das Vorhandene ist eben leider so dürftig, dass aller Liebe Müh' umsonst erscheint. Dr. Erich Freund

BRÜNN: Eine nahezu strichlose, neuausgestattete, von Direktor Lechner trefflich inszenierte Lohengrinaufführung war das einzig Bemerkenswerte der letzten Wochen. Für das Frühjahr plant die Direktion eine zyklische Aufführung sämtlicher Wagnerwerke unter Mitwirkung hervorragender erstklassiger Kräfte. [S. Ehrenstein

BUDAPEST: Die verdienstlichste künstlerische Tat der letzten Wochen war eine zyklische Aufführung des „Ring", die erste in ungarischer Sprache, die durchweg aus eigenen Mitteln bestritten wurde. Die Leitung hatten die Kapellmeister Márkus und Kerner in Händen; von den mitwirkenden Solisten gebührt den Damen Diósy (Brünnhilde) und Ney (Sieglinde), den Herren Bochnicek (Siegmund und Siegfried), Ney (Wotan), Beck (Wanderer und Gunther), Takats (Alberich), Dalnoki (Mime) und Gábor (Loge) ein Wort besonderer Anerkennung. Mässigen Beifall fand eine Wiederholung von Gounod's „Romeo und Julie", in der die Vertreter der Titelpartieen sich im schärfsten stilistischen Kontrast gefielen. — Der Anregungslust des Parkettpublikums zu entsprechen ward in der Vorwoche das neue Ballet „Ein Traum" der Herren Guerra und Szikla zur Aufführung gebracht. Dr. Béla Diósy

DESSAU: Zurzeit steht unsere Hofoper stark im Zeichen der Gastspiele, nach deren günstigem Verlauf bisher Elisabeth Abt (München) für das hochdramatische Fach Hermann Jakobs (Chemnitz) als Bariton und der junge, vielversprechende Hanns Nietan für lyrische Tenorpartieen verpflichtet wurden. Ernst Hamann

DORTMUND: „Sol Hatschuel", maurisches Musikdrama in vier Aufzügen, Text von Dr. Macé, übersetzt von Dr. Otto Neitzel, Musik von Bernhard de Lisle gelangte hier zur Uraufführung. Sol, eine Jüdin, wird von dem vornehmen Mauren Ali geliebt. Die Verschiedenheit des Bekenntnisses bildet das Hindernis ihrer Verbindung. Eine falsche Angabe von Ali's Schwester lässt die Sol als zum Islam übergetreten erscheinen. Dem Gotte Israels aber treu bleibend wird sie zum Tode verurteilt und hingerichtet, Ali ermordet. Der Musik, der man vom rein künstlerischen Standpunkte den Wert nicht versagen kann, gebricht es an der Gewalt der Leidenschaft, die

Digitized by Google

Instrumentation leidet an zu grosser Einförmigkeit, die auf die Dauer ermüdet. Die Oper fand eine freundliche Aufnahme; wie weit sie aber dem deutschen Empfinden entgegenkommt und damit ihre Lebensfähigkeit beweist, muss die Zukunft lehren.

H. Bülle

DRESDEN: Die kgl. Hofoper brachte endlich wieder einmal eine Neueinstudierung heraus, nachdem der Hauptteil der Saison bisher recht tatenarm verlaufen ist. Es war die liebenswürdige komische Oper „Der König hat's gesagt" von Leo Délibes, die unter Schuchs Leitung einen vollen Erfolg erzielte. Freilich zeigte sich auch bei dieser Gelegenheit wieder, dass unserer jüngeren Sängergeneration die Dialogbehandlung, die bei solchen Werken so wichtig, abhanden gekommen ist, und dies dürfte vielleicht der Grund sein, warum uns die ersehnte Neublüte der komischen Oper noch immer nicht beschieden ist. In der von Oberregisseur Mödlinger feinfühlig und geschmackvoll inszenierten Aufführung zeichneten sich die Damen Wedekind, Schenker, v. Chavanne sowie die Herren Nebuschka, Erl und Rüdiger aus. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Verheissungsvoll setzte die Opernsaison ein, ihr weiterer Verlauf aber brachte eine grosse Enttäuschung. Es klingt unglaubhaft, dass eine Bühne wie die unsrige vier Monate lang arbeiten kann, ohne den „Ring" auch nur teilweise herauszubringen. „Tristan" wurde versprochen, aber der Heldentenor Max Giesswein scheint zu versagen. Kapellmeister Fröhlich erfreute die nachsichtigen Opernfreunde mit einer schönen Meistersinger-Aufführung. Die „Königin von Saba" erschien in einem neuen Prunkgewande. Emilie Herzog sang die „Regimentstochter" und die „Susanne". Nach trostlosen Theaterwochen brachte das Benefiz Oscar Fiedlers den „Rattenfänger", Nesslers nicht berühmte Oper, in guter Neueinrichtung und Besetzung. Der „Wildschütz" kam zur Aufführung und endlich zogen Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" siegreich, geleitet von Fröhlich, hier ein. A. Eccarius-Sieber

GENF: Im Stadttheater ging Silver's Oper „La belle au bois dormant" erstmalig mit lautem äusseren Erfolg, der sich hauptsächlich auf die glänzende Darstellung stützte, in Szene. Ob sich dieses hübsche Werk auf dem Spielplan zu halten vermag, können wir nicht voraussagen. Der bei der ersten Aufführung anwesende Komponist wurde ausgezeichnet. — Am 9. Februar erlebte hier Gaston Serpette's Operette „Le petit Chaperon rouge" ihre Erstaufführung. Prof. H. Kling

HAMBURG: Neueinstudiert und auf dem Repertoire desselben Abends vereinigte die beiden geistesverwandten Opern: „Abreise" von d'Albert und „Barbier von Bagdad". Beide Aufführungen nicht allzu glücklich, aber immerhin recht respektabel. Den Schatz Cornelius' zu heben war Kapellmeister Gille ausersehen, der denn auch mit liebevoller Schmiegsamkeit, die nur den Wunsch nach etwas mehr Persönlichkeit unbefriedigt liess, dirigierte. Den hübschen und zum Teil auch wertvollen Einakter d'Alberts brachte ein Fehler in der Besetzung um den möglichen grossen Erfolg. Die gute Gelegenheit, dem Meisterwerke Cornelius' gegenüber gründlich durchzufallen, liessen sich auch jetzt, wie vor einem halben Jahrhundert, viele nicht entgehen. Kluge und Dumme; besonders die letzteren. Heinrich Chevalley

KARLSRUHE: Das Hoftheater befindet sich augenblicklich im Stadium der Engagements-Gastspiele. Unter diesen erschien Frau Fleischer-Edel (Hamburg) als eine schönstimmige Elisabeth in einer stimmungsvollen „Tannhäuser"-Aufführung, in der für die Venus Frau Pester-Prosky (Köln) mit Erfolg einsprang. Dann ersang sich Frl. Slavik (Prag, böhmisches Nationaltheater) mit ihrer Senta und ihrer stimmlich hervorragenden Valentine endgültig das Fach der hochdramatischen Sängerin, während Herr Strickrodt (Aachen) in der Rolle des Plumkett und des Bürgermeisters (Zar und Zimmermann) nicht ohne zu gefallen als Bassbuffo kandidierte. Das ist, wenn wir von

Digitized by Google

einer „Meistersinger"-Aufführung mit eigenen Kräften absehen, das hauptsächlichste, worüber diesmal zu berichten ist. Albert Herzog

KÖLN: Zum Ereignis wurde im Neuen Stadttheater die erste diesjährige Aufführung von „Tristan und Isolde" durch Otto Lohses Dirigentenkunst. Nach seiner Initiative schuf das Orchester eine wundervolle Leistung und auch bei den Sängern erzielte seine stilvertraute und geistig frisch inspirierende Deutung der Partitur ungeahnte Wirkungen. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: An künstlerischen Ereignissen wäre neben dem interessanten Gastspiel von Ernesta Delsarta, einer Tochter Possarts, in den stilistisch trefflich unterschiedenen Rollen Cherubin, Marguerite (Gounod) und Pamina die für Stadttheaterverhältnisse sehr hübsche neue Einstudierung von Nicolais „Lustigen Weibern" zu nennen. Auch Luise Schröters Dalila muss als eine in Wohllaut und Empfindung schwelgende Kunstleistung hervorgehoben werden. Paul Ehlers

MAGDEBURG: Unser Stadttheater brachte eine sehr beachtenswerte Aufführung: Eugen d'Alberts „Tiefland". Wie dieser Künstler mit der aristokratischen Musikseele, dessen „Abreise" ein liebenswürdig deutsches Opernwerk ist, für den blutigen italienischen Verismus eintreten konnte, ist nur sehr schwer zu begreifen. Man kam beim Anhören der einzelnen Akte nicht über ein Mass kühler Bewunderung für die kolossale Arbeitskraft des Pianisten-Komponisten hinaus; seine Musik ist reich an orginellen Zügen, aber so virtuos instrumentiert sie sich gibt und so grosse, man könnte fast sagen körperliche Anstrengungen sie macht, kein Beweis schöpferischer Urkraft. Das Werk gefiel nur bedingt und dürfte sich kaum auf dem Repertoire halten. Kapellmeister Göllrich dirigierte es in einem bewundernswerten Kraftstil. In der Aufführung des „Ring" unter demselben Dirigenten sind wir bis zur „Götterdämmerung" vorgedrungen. Den Siegmund und Siegfried singt ein Gast, Dr. Banasch aus Halle, ein Heldentenor von Zukunft. Max Hasse

PETERSBURG: Die „Neue Oper" im Kaiserlichen Konservatorium hatte eine Reihe von Festabenden zu verzeichnen. Gemma Bellincioni gastierte als „Violetta", „Nedda", „Santuzza", „Margarethe" und „Carmen". Die exzellenten Leistungen der „Opern-Duse" in diesen Partieen haben unser Publikum förmlich aus dem Häuschen gebracht. Der Opernsaal, der über 2000 Personen fasst, war bei ihrem Gastspiel stets bis auf den letzten Platz ausverkauft. Die „Neue Oper" brachte die mehrfach aufgeschobene Première der „Mademoiselle Fifi" von César Cui nunmehr zur Aufführung und zwar mit gutem Erfolge. Bernhard Wendel

POSEN: Seit meinem letzten Bericht brachte unsere Oper „Evangelimann", „Joseph in Ägypten", „Bajazzo", „Weisse Dame" — einmal mit Karl Jörn als Gast — „Troubadour", „Aïda", „Zar und Zimmermann", „Meistersinger" und „Hans Heiling". Von Sängern interessierten in erster Linie Jul. Gribb als Heiling und Hans Sachs sowie Balta als Stoltzing. A. Huch

ROSTOCK: Der jähe Tod des allverehrten Direktors Richard Hagen lässt vorläufig das Schicksal unserer Bühne ganz im Dunkel. Ob es je wieder gelingen wird, einen Direktor wie Hagen zu finden, der unter den hiesigen, doch immerhin beschränkten Verhältnissen so hohe Ziele verfolgt, der mitten unter den Anforderungen des Wochenspielplanes stilgerechte Wagner-Aufführungen veranstaltet, in denen wirklich ein Wehen des Bayreuther Geistes zu verspüren ist, und der dadurch künstlerische Taten vollbringt, die wir an den grössten Bühnen mit reichsten Mitteln meist vergebens suchen, muss erst die Zukunft lehren. Hagen besass vortreffliche Eigenschaften. Obwohl seine Jugend in eine ganz andere Richtung fiel, verstand er es doch, seine Bühne, anfangs unter allerlei Anfeindung, im modernen Geist zu leiten und zu ungeahntem Aufschwung zu

Digitized by Google

bringen. Wir haben mit diesem ausgezeichneten Manne viel begraben. Nicht ohne Wehmut denke ich daran, dass Hagen sein Werk nicht mehr mit dem „Tristan" krönen durfte. Das hätte der Gipfel seiner hochsinnigen künstlerischen Bestrebungen werden sollen! — Unser Theater brachte noch einmal eine sehr schöne, festliche Aufführung der „Meistersinger" (Hans Sachs — Kronen, Eva — Frl. Sellin, Walther — Gogl) und eine hübsche Wiedergabe von Webers „Silvana", unter der Spielleitung von Toller und der Orchesterleitung von Rudolf Gross. Im übrigen bewegte sich der Spielplan mit „Hans Heiling", „Zauberflöte", „Afrikanerin" usw. im gewohnten Gleise.

Prof. Dr. W. Golther

STETTIN: Man spricht jetzt wenig von unserer Oper. Keine Höhepunkte, aber auch keine schroffen Abstürze. Sehr schlimm erging es nur Mozart. Besser gelang das Romantische und Komische. „Die verkaufte Braut" sprühte von Temperament. Auch „Hoffmanns Erzählungen" hörte man gern. Von Neuheiten verlautet nichts. Im Personal meist schwankende Gestalten. Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Die Oper stand zum Teil im Zeichen von Engagementsgastspielen, da man es hier fast gar nicht versteht, tüchtige Kräfte zu einem dauernden Ensemble zusammenzuhalten. Die erste Vorbedingung, um aus der bestehenden Repertoirenot herauszukommen! Frau Boelings vielversprechender dramatischer Sopran war zu gut für hier — wo es nämlich sonderbare Schwärmer für niedergebrochene Stimmen gibt. Leydemer, der Heldentenor, hat ziemlich abgewirtschaftet; möge er zum Schauspiel übergehen. Die Neuheit der verflossenen drei Monate war Siegfried Wagners „Bärenhäuter". Siegfrieds persönliche Note scheint auf dem Gebiete des derb-volkstümlichen, ich möchte sagen Lortzingschen zu liegen, nicht ohne Abtschen Einschlag in der Kantilene. Im Dramatischen kommt eher der „Lehrbube" zutage, der „le sabre de son père" schwingt. So entsteht manchmal ein Stilgemisch, bei dem speziell die Hölle nicht sehr diabolisch davonkommt. Seine Zukunft, wenn er eine solche erstrebt, wird die heitere Volksoper sein, wenn er die dort unerlässliche Form mehr pflegt, das Rezitativ und namentlich die Chöre minder salopp behandelt: die hübsche Wirkung des Schlussensembles dürfte ihm da zur Lehre dienen. Die Aufführung unter Gorters sicherer Leitung (Schlitzer sehr anerkennenswert in der Titelrolle) war ein freundlicher Erfolg für den anwesenden Autor.

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: In der neueinstudierten Norma Bellini's glänzten Frau Bossenberger und Frl. Sutter; in mehrstimmigen Gesängen waren viele Striche gemacht. Hellmesberger dirigierte. Sein Ballet „Harlekin als Elektriker" wurde freundlich aufgenommen. Die ziegenhirtliche Neuheit Dupont's weidet Mascagni's Fluren ab; doch Brutalität und Sentimentalität finden keine Gegenliebe mehr. Pohlig leitete auch gute Aufführungen der „Meistersinger" und des „Lohengrin". Der bartlose Pogner und Sarastro ist Stuttgarts Spezialität. In der „Zauberflöte" führte Fricke die gewohnten Fastnachtsscherze auf. Frl. Caster (Mannheim) gastierte erfolgreich in „Hänsel und Gretel" für Frl. Dölitzscher, Herr Düsing (Nürnberg) im „Freischütz" für Herrn Wiedenmann. Ausserdem hatten wir eine Fidelio-Aufführung und einige Lortzings. Zu dem Besten, was unsere Hofbühne musikalisch und szenisch bietet, gehören die stets ausverkauften Carmenvorstellungen, die Hellmesberger dirigiert. Frl. Sutter ist eine echte Carmen, voll singender und tanzender Leidenschaft. Dr. Karl Grunsky

WARSCHAU: Die italienischen Gäste sind uns noch stets treu. Vor kurzem erst haben uns die Herren Maggini-Coletti (Bariton) und Anselmi (Tenor) verlassen, da kommt schon Battistini, um das Publikum mit Thomas' „Hamlet" und Giordano's „André Chenier" (letzteres eine Première) zu erfreuen. Die angekündigten National-

Digitized by Google

novitäten bleiben aber dabei aus. Übrigens sind die Theater wegen Strassenunruhen seit ein paar Tagen geschlossen, doch nehmen sie bald ihre Tätigkeit von neuem auf.

Roman Statkowski

WEIMAR: Infolge des Ablebens unserer Grossherzogin wurde das Hoftheater acht Tage geschlossen. Die auf dem ganzen Volk lagernde deprimierende Stimmung schien auch auf das Repertoire des Hoftheaters lähmend eingewirkt zu haben; denn ausser einer gelungenen Faustaufführung sind nur eine gute Wiederholung der „Cavalleria rusticana" und des „Bajazzo", in welch letzterem Werke Frl. Runge durch eine sehr beachtenswerte Leistung als Nedda erfreute, zu erwähnen. Carl Rorich

WIEN: Das Hofoperntheater brachte in diesem Monat Richard Wagners „Rheingold" in neuer Ausstattung. Es war schon durch die von Wagner gestellten grossen dekorativen Aufgaben und durch das Gewicht des Faktors, den er dem Ausstattungselement im „Ring des Nibelungen" für die Gesamtwirkung zuwies, ausser Frage gestellt, dass die Phantasie und der Schaffensdrang echter Künstler sich zur Lösung dieser Probleme lange werde angeregt fühlen. Alfred Roller ist ein solcher „echter". Er hat drei Bilder geschaffen, die von ihm entsprechend den Vorgängen der Szene wechselnd und sinngemäss beleuchtet in Wahrheit einen erstaunlichen Fortschritt des Dekorationswesens nach Seiten seiner Entwicklung als ebenbürtige Kunst bedeuten. — Im Jubiläumstheater, das heute nicht ohne Glück die Volksoper pflegt — oder, sagen wir bescheidener, mit einer billigen Oper Geschäfte zu machen sucht, wurde Siegfried Wagners „Kobold" mit schönem Erfolg gegeben. Die Unbefangenheit, die aus der Persönlichkeit, wie aus dem Werke Siegfried Wagners spricht, zog das Publikum in seine Sphäre. Die Dichtung gibt bekanntlich viele harte Nüsse zu knacken. Um so weniger die Musik, die eine eindringliche, offene Sprache spricht und sich im dritten Akt zu tief schönen, wahrhaft erhebenden und leidenschaftlichen Wirkungen erhebt. Die Aufführung war unter Berücksichtigung der nicht gerade üppigen Mittel des Unternehmens eine sehr lobenswerte. Der Dirigent, Alexander von Zemlinsky, brachte den schwächsten Teil, das Orchester, in Schwung, und unter den Solisten boten Frl. Domenego (Verena) und Herr Gross (Trutz) sehr schöne Leistungen. Gustav Schoenaich

WIESBADEN: Das Repertoire unserer Oper ist durch zwei, zwar nicht mehr ganz neue, hier aber noch unbekannte Werke angenehm aufgefrischt worden. „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach hat namentlich im ersten Akt — dem lustigen Abenteuer mit der singenden Puppe — glänzend eingeschlagen; die wunderlichen Kreuz- und Quersprünge des Librettos hielten zwar auch weiterhin das Interesse gespannt, nur der Musik schien das Publikum etwas skeptisch gegenüberzustehen. In d'Alberts „Abreise" war es dagegen wieder mehr die liebenswürdige feingeistige Musik, die sich einzuschmeicheln wusste; die eigentlichen Finessen des Textes fanden nicht immer den rechten Widerhall. In beiden genannten Opern erfreute Kurt Sommer durch die Frische und Noblesse seiner Darbietung. Otto Dorn

KONZERT

AACHEN: Zu berichten ist von einer zweimaligen Aufführung der „Schöpfung" in den volkstüml. Bleeskonzerten; vom 4. Abonnementskonzert mit Jacques Thibaud; das 5. brachte Schumanns d moll-Symphonie und „Paradies und Peri". Der Stifter der Kammermusikkonzerte Amtsgerichtsrat Waldthausen ist gestorben. Auch der Instrumentalverein und das Komitee für das Niederrheinische Musikfest erhalten je 10000 M. Das dritte Kammermusikkonzert brachte zur Erinnerung an den heimgegangenen Stifter Schumanns „in modo d'una marcia" aus dem Klavierquintett, Klaviertrio von

Digitized by Google

Beethoven und Klavierquintett von Dvořák. Frl. Philippi (Basel) spendete Lieder. Alle Veranstaltungen leitete Prof. Schwickerath in gewohnter Frische und Umsicht.

Jos. Liese

AMSTERDAM: Im jüngsten Abonnementskonzert des Konzertgebouw bot Clotilde Kleeberg in vollendeter Weise Chopins f-moll Konzert. Der Solocellist des Konzertgebouw-Orchesters L. H. Meerlov feierte am gleichen Abend unter lebhafter Teilnahme des Publikums sein 25jähriges Künstlerjubiläum. — Die dritte Kammermusik-Soiree von „Toonkunst" brachte als Novität Julius Röntgens Klaviertrio in c-moll, durch den Komponisten und die Herren Flesch und Mossel würdig aus der Taufe gehoben. Das feingearbeitete Werk fesselt vom Anfang bis zum Schluss, enthält ein tiefempfundenes Adagio und ist allen Kammermusikvereinen warm zu empfehlen. — Das zum ersten Male hier auftretende Rosé-Quartett feierte grosse Triumphe. — Lebhaftes Interesse erweckte das Erscheinen des gemischten Chors „Jakob Kwast" (Name eines niederländ. Musikers) aus Wognum in West-Friesland. Ganz in der Stille hat sich dieser aus Bäuerinnen und Bauern bestehende Verein nach jahrelangen ernsten Übungen zu einem Chor ersten Ranges entwickelt, errang die ersten Preise im Haag und in Amsterdam und erweckte Aufsehen durch prächtiges Stimmenmaterial und aufs feinste schattierte Leistungen. — Carl Flesch gab die ersten seiner mit grossem Beifall aufgenommenen Violinabende, an denen er die Entwicklung der Geigenliteratur von den frühesten Anfängen bis zur Gegenwart darstellt. — Bronislaw Hubermann eröffnete sein Konzert mit der im Verein mit Julius Röntgen meisterhaft gespielten Kreutzer-Sonate. St. Saëns' drittes Violinkonzert bot ihm Gelegenheit, seine glänzenden Eigenschaften ins hellste Licht zu setzen.

Hans Augustin

ANTWERPEN: Aus der grossen Anzahl der Konzerte hinterliess den besten Eindruck das der „Deutschen Liedertafel", der einzigen festgefügten Chorvereinigung Antwerpens, die unter Leitung ihres hervorragenden Dirigenten Felix Welcker-Brüssel interessante Programme bietet. In harmonischer Reihenfolge wechselten gemischte Frauen- und Männerchöre mit entzückenden Liederspenden von Frau Cahnbley-Hinken-Dortmund und Vorträgen des jugendlichen Violinvirtuosen Koschauski-Brüssel ab. — Die Gesellschaften „Harmonie" und „Nouveaux Concerts" wetteifern, vom Guten nur das Beste zu bieten. In ersterer erzielte Fritz Kreisler namentlich mit Chaconne von Bach, Raoul Pugno mit Beethovens c-moll Konzert und den symphonischen Variationen von Franck grössten Erfolg. Im Konzert der „Nouveaux Concerts" war es Edouard Risler, der mit Beethovens G-dur Konzert und Chopin in hellste Begeisterung versetzte. In den von derselben Gesellschaft veranstalteten Kammermusik-Abenden, die sich des lebhaftesten Zuspruchs erfreuen, sicherten sich das Brüssler- und das Rosé-Quartett eine glänzende Aufnahme.

A. Honigsheim

ATHEN: Die Konzerte des Konservatoriums haben in glänzender Weise begonnen. Zur Aufführung gelangten: die c-moll Symphonie von Beethoven, Svendsens Pariser Karneval und Rossini's Tell-Ouvertüre. Unter dem Protektorat des Königs Georg gab das Orchester ein grosses Konzert im Hoftheater. In den folgenden Konzerten hörte man eine Symphonie von Haydn, Mendelssohns Reformations-Symphonie, „Stenka Razine" von Glazounow, das Parsifal-Vorspiel, „Im Frühling" von Goldmark u. a., alles unter der trefflichen Leitung des auswendig dirigierenden Kapellmeisters Frank Choisy. Als Solisten fungierten der Pianist Wassenhoven, Schüler von Sauer (Webers Konzertstück); Herr Bustinduy (Violine) mit Goldmarks Konzert und Herr Destombes (Cello) mit Saint-Saëns' Konzert. Alle drei Solisten sind Professoren am Konversatorium. *A. S.*

BALTIMORE: Wie alljährlich wurde auch diesmal die Konzertsaison durch das Peabody Conservatory eröffnet, das in einer Reihe von 12 Nachmittag-Rezitals

Digitized by Google

seinen Lehrern und Schülern sowie einem grösseren Publikum Gelegenheit gibt, teils einheimische, dem Lehrkörper des Instituts angehörige, teils berühmte auswärtige Künstler zu hören. Mr. und Mrs. Charles Rabold boten im ersten Konzert eine Reihe von Liedern und Duetten, während für das zweite der Franzose Alexandre Guilmant gewonnen war, um die im grossen Saale des Konservatoriums neu aufgestellte Orgel würdig einzuweihen. Er bot mit einem reichlich bunt geratenen Programm nicht ganz gleichwertige Leistungen, woran wohl seine Unkenntnis des Instruments mit Schuld trug. Das auffallend zahlreich erschienene Publikum spendete dem greisen Künstler reichen Beifall. Anton Hekking, als früheres Mitglied des Boston Symphony Orchesters hier ein bekannter und stets gern gesehener Gast, bot wirklich genussreiche Gaben, während der mitwirkende Pianist Alfred Goodwin als Lehrer erfolgreicher zu sein scheint denn als Solospieler. Der Geiger C. van Hulsteyn sowie der Pianist Howard Brockway, beide ebenfalls dem Lehrkörper des Peabody-Konservatoriums angehörig, würden entschieden mehr Interesse erweckt haben, wenn sie ein etwas bedeutenderes Programm zusammengestellt hätten. Es ist überhaupt eine traurige Gepflogenheit in diesen und ein wenig in allen hiesigen Konzerten, dass dem Publikum starke Konzessionen gemacht werden, und viele Künstler sich auf das Geschmacksniveau ihres Auditoriums herablassen, anstatt dieses zu sich emporzuheben. Es sei gern zugegeben, dass dies letztere hier eine schwere Aufgabe wäre, der die Künstler einen grossen Teil ihres äusseren Erfolgs zu opfern haben würden. Diese Erwägung scheint die meisten bei Aufstellung ihres Programms zu leiten, und sie meinen — vielleicht nicht ganz mit Unrecht —, dass das grosse Baltimore-Publikum solche Opfer nicht lohnen würde, und den Konzerten ganz einfach fernbliebe. Eine Ausnahme bilden die Konzerte des Boston Symphony-Orchesters, da es zum guten Ton gehört, ihnen anzuwohnen; die „Gesellschaft", ob musikalisch oder nicht, ist vollzählig vertreten. Es ist „drüben" längst bekannt, dass das Orchester den besten europäischen an die Seite gestellt werden kann. Wilhelm Gericke, der jetzige Dirigent, hütet leider das heilige Feuer seiner Begeisterung allzu ängstlich, so dass nie ein zündender Funke auf die Schar seiner Musiker überspringt. Dem musikalischen Inhalt der wiederzugebenden Werke bleibt Gericke selten etwas schuldig, und seine Bedeutung als Künstler und Kapellmeister soll nicht unterschätzt werden, trotzdem es ihm an Temperament und Schwung mangelt. In den beiden ersten Konzerten hörten wir die Ouvertüren zu „Oberon" von Weber, Berlioz' „König Lear" und die Symphonieen No. 5 in e-moll von Dvořák und Es-dur von Robert Schumann. Eine Novität war Dukas' prickelndes, geistvoll instrumentiertes Scherzo „Der Zauberlehrling". Die Solistin des ersten Konzerts, Louise Homer, erzielte mit der dramatisch belebten Wiedergabe der Arie des Adriano aus „Rienzi" einen vollen Erfolg, während sie dem poetischen Inhalt der Lisztschen Loreley vieles schuldig blieb. Wahre Stürme der Begeisterung, wie sie hier ziemlich selten sind, erweckte Ysaye im zweiten Konzert mit der meisterhaften Ausführung des Bachschen Violinkonzertes in Es-dur No. 2, dem er im weitern Verlauf des Abends Bruchs Schottische Phantasie folgen liess. Das Kneisel-Quartett gab die zwei ersten seiner fünf Kammermusikkonzerte unter Mitwirkung des Direktors des Peabody-Konservatoriums am Klavier. Es scheint fast, als ob die vier trefflichen Künstler bei ihrem jedesmaligen Auftreten den Kontakt miteinander erst suchen müssten, denn selten befriedigt die Wiedergabe des ersten Quartetts ebenso wie die im weiteren Verlauf des Konzerts gebotenen Gaben. Auch entbehrt der Primgeiger jener Wärme und Süssigkeit des Tones, die wir von unsern hervorragenden deutschen Quartettführern her gewöhnt sind, und wird hierin durch seinen zweiten Geiger sowie den trefflichen Cellisten bedeutend übertroffen. Dies Manko abgerechnet bringt das Quartett manche hocherfreulichen Gaben und füllt eine Lücke in unserm

Digitized by Google

Konzertleben vorteilhaft aus. Die Kammermusikwerke der beiden November- und Dezember-Konzerte waren die Streichquartette von Bach in g-moll, Haydn D-dur op. 76, Schumann F-dur op. 41, Hugo Wolfs „Italienische Serenade" für Streichquartett, Robert Volkmann B-dur Klaviertrio und Anton Dvořák Klavierquintett A-dur op. 81. — Das Orchester, das Reginald de Coven im vergangenen Jahr mit einheimischen Musikern in Washington bildete, gibt hier fünf Konzerte unter Mitwirkung bedeutender Solisten. Es kann einstweilen höheren Anforderungen noch nicht genügen, trotz der oft sichtlich guten Intentionen des temperamentvollen Dirigenten. Am ersten Abend, der u. a. die Schumannsche B-dur Symphonie und Widors Suite „Conte d'avril" zum ersten Male hier brachte, trat Etta de Montjau mit der Gluckschen Arie „Ihr Götter, ew'ge Nacht" vor das hiesige Publikum, ohne einen tieferen Eindruck zu machen. In der Arie der Elisabeth spielte das Orchester so laut, dass die Sängerin oft nicht zu hören war; das Publikum nahm den Lärm der Blasinstrumente für Musik und die Arie musste wiederholt werden. Im zweiten Konzert hatte David Bispham den gewohnten Erfolg. Das übrige Programm brachte u. a. die Symphonie „Ländliche Hochzeit" von Goldmark und die Ouvertüre „Carnaval" von Dvořák. Das Debüt des Washington-Symphonie-Orchesters hatte noch ein komisches Nachspiel, indem die Mitglieder sich durch die abfällige Kritik eines hiesigen Rezensenten beleidigt fühlten und nun ihrerseits eine lange „Kritik der Kritik" losliessen, in der sie sich gegen die vermeintlichen Ungerechtigkeiten in ziemlich drastischen Ausdrücken verwahrten; Resultat: die Besprechung des zweiten Konzertes fiel milder aus und ein „sichtlicher Fortschritt" wurde konstatiert. — Nachzutragen ist noch das Konzert mit dem üblichen Programm und Erfolg von Frau Melba, die nach der bei den stars beliebten Weise eine Schar kleinerer Sterne mit sich führte, von deren schwächerem Licht sich ihr eigner Glanz um so wirkungsvoller abheben kann. — Von sonstigen Konzerten sind noch das der Altistin Elaine de Sellem und der Pianistin Minnie Klein zu erwähnen. — Das Peabody Konservatorium machte sich noch besonders durch ein interessantes Konzert der Engländer Mr. und Mrs. Dolmetch und Miss Salmon verdient, in dem ausschliesslich Musik aus dem 16.—18. Jahrhundert auf alten Instrumenten zum Vortrag kam. Wir hörten Clavichord, Harpsichord, viola d'amour, viola di gamba und eine Laute. Edg.

BARMEN: Im 93. und 94. Konzert des Konzertverein Volkschor gelangte unter Hopfes Leitung „Hungaria" von Liszt, „Symphonia domestica" und „Penthesilea" von Wolf zu tadelloser Wiedergabe, während Mary Münchhoff sich durch den Vortrag von Lisztschen, Straussschen und Pfitznerschen Liedern als treffliche Koloratursängerin erwies. — Das 95. und 96. Konzert brachte Beethovens I. und VII. Solist: Henri Marteau (G-dur Romanze). — Das 3. Abonnements-Konzert der Konzertgesellschaft brachte unter Stroncks Leitung den „Elias" unter Mitwirkung des städtischen Singvereins und der Solisten Stephanie Becker, Maria Philippi, Georg Walther, Arthur van Eweyk, Ewald Flockenhaus zu fein abgerundeter Aufführung, während im darauf folgenden vierten Konzert Schuberts „Unvollendete" und die „Egmont-Ouvertüre" zu prächtiger Wiedergabe gelangten. Einen nachhaltigen Eindruck machte das von vornehmem Kunstempfinden getragene „Lied vom Werden und Vergehen" von W. de Haan, während die Darbietungen der Violinistin Otie Chew nicht über das Durchschnittsmass hinausgingen. Heinrich Hanselmann

BASEL: Das Ereignis der letzten Abonnementskonzerte bildete die Strauss'sche „Symphonia domestica", die auch bei uns die „Onkels" und „Tanten" in die übliche Aufregung versetzte. Erfreulicherweise wurde das Werk um seiner selbst willen und dank der glänzenden Aufführung mit grösstem Beifall aufgenommen. Es war ein starker Erfolg, der dazu beitragen wird, der neuesten Richtung auch in Basel die Wege

Digitized by Google

immer mehr zu ebnen. — Ein Brahms-Konzert führte die Ehegatten von Kraus-Osborne aufs Podium, um uns echteste Kunst zu bieten, während Sarasate mit einer windigen eigenen Komposition den Hörern den Genuss an seinem Vortrage des Bruchschen g-moll Konzerts gründlich verdarb. Von den Solisten-Konzerten verdienen ein Klavierabend Rislers und ein von Marteau in Verbindung mit Reger, Andreae und Niggli gegebener Sonatenabend besondere Erwähnung. Dr. H. Stumm

BERLIN: Gottfried Galston und Richard Buhlig spielten drei Werke für zwei Klaviere: Bachs Konzert in c-moll mit Begleitung eines kleinen von Curt Schindler geleiteten Streichorchesters, die Sonate in F moll von Brahms (bekanntlich die ursprüngliche Form des später als Klavierquintett umgearbeiteten Werkes) und Max Regers Variationen und Fuge über ein Beethovensches Thema. In dem üblichen Einerlei der vielen Klavier- und Liederabende war es einmal eine angenehme Abwechslung, was die beiden sich ebenbürtigen Pianisten brachten, die sich gut miteinander eingespielt hatten und durch intimes Eingehen in den Gedankeninhalt der drei verschiedenartigen Werke erfreuten. — Das 7. Nikisch-Konzert begann mit Wagners Huldigungsmarsch und schloss mit Schuberts C-dur Symphonie. Jaques Thibaud spielte mit auffallend kleinem aber süssem Ton das Violinkonzert in F von Lalo und als Novität war die zweite Nummer aus der musikalischen Odyssee von Ernst Boehe „Die Insel der Kirke" einstudiert worden. Der dürftige Gedankeninhalt entspricht nicht dem Riesenaufgebot der materiellen Klangmittel, mit denen zwar allerlei reizvolle Effekte erzielt werden, wie z. B. jene durchsichtigen hellen wie lichtflimmernden Klänge zu Anfang und Ende der Tondichtung, aber es fehlt dieser Musik, die gar so süss schweigt, an Kraft, an markigen Rhythmen und die masslose Ausdehnung ermüdet die Geduld des Hörers. Den Haupterfolg eroberte sich Schuberts Symphonie, die Nikisch zu wahrhaft faszinierender Wirkung brachte. — In Angelo Patriculo's Klavierspiel vereinigten sich nicht zu unterschätzende virtuose Fertigkeit und groteske Geschmacklosigkeit zu einem Ganzen von seltener Komik. — Fini Henriques führte an der Spitze des philharmonischen Orchesters eine Reihe seiner Kompositionen auf: eine Symphonie C-dur in vier Sätzen, eine Legende, eine Violinromanze. Während die Symphonie ungeschickt instrumentiert klang, auch der thematische Inhalt sich als dürftig erwies, erschien in der Legende die Orchesterbehandlung feiner; auch ist es dem Autor hier gelungen, aus dem sicher gestalteten Hauptmotiv einen Satz logisch zu entwickeln. Wie das Ende sich zum Anfang zurückwendet, ist nicht ohne poetischen Reiz. Am besten hat mir die stimmungsvolle Romanze mit dem weichen Kolorit gefallen, deren Violinpartie der Komponist selber mit edler Tongebung spielte. — Raimund von Zur Mühlen sang ausser Schubert, Schumann (Dichterliebe) und Tschaikowsky eine Gruppe neuer Lieder von A. Wulffius aus Petersburg, seinem diesmaligen Begleiter, die ausserordentlich warm vom Publikum aufgenommen wurden. Der Sänger hat sie allerdings auch meisterhaft vorgetragen. E. E. Taubert

Artur Schnabel, Wittenberg, W. Engel (aus Hamburg in Vertretung des in Amerika konzertierenden Hekking) erwarben sich das Verdienst, auf den eigenartigen Komponisten Robert Hermann durch Vorführung von dessen Klaviertrio op. 5, freilich einer Jugendarbeit, hingewiesen zu haben. — Bruno Hinze-Reinhold und Otto Urack brachten u. a. die selten gehörte Violoncellsonate von Chopin zu Gehör. — Guido Alberto Fano und Jacques van Lier spielten ausser sattsam bekannten Violoncellsonaten von Beethoven und Brahms (e-moll) noch die Bachsche D-dur Gambensonate. — Eine herzlich unbedeutende Violinsonate von Alberto Williams trug August Gentz mit Ernesto Drangosch vor; Frau Gentz-Malte zeigte in einer Mozartschen Arie entschiedene Fortschritte. — Als talent- und temperamentvolle Geigerin führte sich unter Mitwirkung

Digitized by Google

von Dr. Otto Neitzel Else Wagner ein. — Ein ganz entschiedenes Geigentalent ist auch Renée Chemet, die bereits mit Begleitung des philharmonischen Orchesters drei Konzerte (Saint-Saëns, Mendelssohn und namentlich Lalo) erfolgreich spielte. — Auch Joseph Debroux, der sehr gediegene Geiger, brachte sich in Erinnerung: als Hauptnummer trug er das viel zu selten gespielte dritte Violinkonzert von Bruch vor.

Dr. Wilh. Altmann

Wie immer als einer der Spätesten trat Alfred Reisenauer auf den Plan. Nicht sonderlich in Stimmung und keinesfalls in nervöser Laune. Er war recht zurückhaltend, spielte einige Teile aus den „Années de pélerinage" in seiner beliebten agogischen Breite und verdarb die „Papillons" durch zu dicke Auftragung und kolossive Vergröberung. Und doch war die Tongebung an vielen Stellen („Au lac de Wallenstadt") meisterlich und der Vortrag — immer sotte voce — von blühendem Klang. — Edouard Risler's instrumentale Vorzüge sind bekannt. Eine feine Filigrankunst, ein elegantes jeu perlé, massive Akkorde, ausserordentliche Behandlung der polyphonen Dynamik und eine sichere, geschmackvolle und musikalisch-interessante Phrasierung sind gewiss starke Seiten. Darüber hinaus ist er aber bis jetzt leider nicht gekommen. Es fehlt doch wohl am Menschlichen. Auch wird er im Forte oft hart und stechend. Im Grunde kühl, bleibt er schliesslich der elegante Artist pariserischer Schule mit einem Schuss deutschen, polyphonen Geistes. Der Coup des Abends: „Till Eulenspiegels lustige Streiche" liess ihn als bedeutenden Bearbeiter und souveränen Beherrscher seines Instrumentes erkennen, obwohl weniger die ausgezeichnete Interpretation des Straussischen Rondos interessierte, als vielmehr der unzweideutige Beweis, wie sehr doch das Straussche Kunstwerk in der orchestralen Koloristik wurzelt. — Harriet von Müthel spielte ein wenig sicherer wie im vorigen Jahre. Solange sie jedoch am Tonalen haftet und in der gemässigten Zone lebt, wird sie mit ihrem guten Willen und nicht unbedeutenden Können des Menschen Herz nicht sonderlich erquicken. — Auch Hedwig von Wierzbicka ist starken Beschränkungen unterworfen, d. h. sie wird zwar im Virtuosisch-Instrumentellen und nach Seite detaillierter Feinarbeit den Kenner interessieren, aber nie grössere Wirkungen erreichen; denn dazu fehlt's an Siegerlust, warmem Blut, und an physischer Kraft. Ihrer mehr dezenten denn leidenschaftlich-musikalischen Natur voll artiger Noblesse gebricht's vor allem am Fluidum eines rhythmischen Nervs. — Aus dem Kreise der Sängerinnen hebe ich Elisabeth Schumann als ein junges und frisches Vortragstalent mit guten Mezzosopranmitteln und ehrlichem Streben nach gutem Ausdruck hervor. Wenn mehr Brutstütze vorhanden, die offnen, flachen Formen beseitigt und die Höhe kräftiger ausgebaut ist, wollen wir weiter sehen. — Über Lili Menar's schöne Altmittel, die im Halse ersticken, und Else Peterson-Gerlachs fragwürdigen Liedkünste kann ich mich dagegen nicht näher auslassen. — Auch die Matinee von Lisa und Walter Meyrowitz regte zu keinen tieferen Gedanken an und überhob uns der Arbeit, etwa: „Über die Unsterblichkeit des Schönen" des längeren nachzusinnen. Meyrowitz, der Komponist, will nicht recht vom Flecke und bleibt, unklar und ohne Kraft des Zusammenschlusses, der Eklektiker, der er ist. Von neueren Liedern erwähne ich solche von Marschalk, Fried, van Eyken und Hans Sommer, den viel zu wenig Gesungenen und zu früh Vergessenen.

Rudolf M. Breithaupt

Ferdinand Lohmann verfügt über treffliches Stimmmaterial. Auch sein Vortrag ist nicht übel. Leider haften dem Organ noch störende technische Mängel an, so dass sein Auftreten verfrüht erschien. — Ellen Rowino und Lydia Schmidtborn sangen Duette und Lieder; erstere mit dürftiger Stimme aber geschickter Vortragsweise, letztere mit einem volltönenden Organ, das indessen weder technisch noch künstlerisch höheren Anforderungen genügen konnte. — Auch Katie von Roerdansz brachte nicht viel mehr

Digitized by Google

mit als gute stimmliche Mittel; bis zur beifallswürdigen Kunstleistung ist noch ein weiter Weg. — Der anerkennenswerten Gesangskunst von Elsbeth Markiewicz wünsche ich Verinnerlichung und überzeugende Ausdruckskraft. — Eleganz, Geschmeidigkeit und wohltönende Weichheit sind dem Geigenton von Marcel Clerc eigen. — Die Pianistin Josa Hrdlicka hatte sich in Schumanns Karneval eine zu grosse Aufgabe gestellt. — Der Hamburger Organist Walter Armbrust konnte nur tastentechnisch genügen. Seine Registrierkunst — also das speziell organistische — bedarf noch gründlicher Studien. — Bei Raoul Pugno enttäuschte mich das technisch nicht immer einwandfreie Spiel.

Walter Fischer

BREMEN: Die Philharmonie brachte als interessante Neuheit Wolf-Ferrari's „Das neue Leben" in einer im grossen und ganzen trefflichen Wiedergabe. Solisten: Marie Busjaeger und Josef Loritz. Infolge der monoton-weichen Stimmung des reichlich weit ausgesponnenen Werkes blieb die Aufnahme ziemlich kühl. Doch fanden die zahlreichen, vorzugaweise in den Chor- und Orchestersätzen enthaltenen Schönheiten nachdrückliche Anerkennung, zumal man in ihnen eine vielversprechende Anweisung auf die Zukunft sieht. — Gérardy erntete mit dem Saint-Saëns-Konzert lebhaften und wohlverdienten Beifall. — Die philharmonische Kammermusik erhielt das letze Mal eine hübsche Bereicherung durch die Mitwirkung des Klarinettenmeisters Mühlfeld. — Skalitzky erfreute sich an seinem prächtig verlaufenen Abend der Unterstützung von Georg Schumann und Borisch. — Nicht unerwähnt bleiben darf ein glänzender Wagnerabend, der Panzners genialer Leitung ungewöhnliche Ehrungen eintrug.

Gustav Kissling

BRESLAU: Die interessanteste Gabe aus den letzten Abonnementskonzerten des Orchestervereins war die „Domestica" von Richard Strauss. In zahlreichen Proben hatte Dr. Dohrn das anspruchsvolle Werk gewissenhaft vorbereitet, und das bis auf etwa 100 Mann verstärkte Orchester bot unter seiner energischen Führung ein getreues Bild von dem, was der Komponist in Tönen hat sagen wollen. Wir sind hier nicht so engherzig, es Strauss zu verübeln, dass er die Familie zum Gegenstande einer symphonischen Dichtung gemacht hat. Wir glauben sogar, dass die Familie (was der Komponist schildert, ist typisch für die Familie) ebensoviel Wert als künstlerischer Stoff hat wie Sturm und Meer und Wald und Feld und fremde Städte und Menschen. Das Gute liegt auch in der Kunst manchmal erstaunlich nahe. Wir sehen auch kein Missverhältnis in dem „kleinen Gegenstande" und dem „grossen Orchesterapparat", sondern wir sind geneigt, dem schaffenden Künstler die gesamte Technik freizugeben und lediglich das zum Gegenstande der Beurteilung zu machen, was er mit dem gewählten Apparat erreicht hat. Verständlich ist die Symphonia domestica auch hier jedermann geworden. Man hat sich auch gern von der hinreissenden Beredsamkeit der Straussschen Tonsprache begeistern lassen. Der innere Protest des Hörers setzte erst ein, als die „Träume und Sorgen", „Der lustige Streit" und der „Fröhliche Beschluss" dargestellt wurden. Die unerhörte Freiheit der Polyphonie, die über die Prügelszene in den „Meistersingern" noch erheblich hinausgeht, machte stutzig. Beifall gab es in Fülle, Protestler waren in verschwindender Zahl vertreten. — Eine andere Neuheit, ein Konzert für Violoncello mit Orchesterbegleitung von Straesser, das aus dem Manuskript gespielt wurde, empfiehlt sich durch Klarheit, Einfachheit und gute klangliche Qualitäten; Karl Piening spielte es meisterhaft. Starken Eindruck machte die dritte Novität, Das Hexenlied von Wildenbruch-Schillings, das von Ludwig Wüllner mit vollendeter Kunst deklamiert wurde. Im übrigen gab es in guter Ausführung bekannte Werke zu hören: „Tod und Verklärung" von Strauss, die Symphonieen No. 1 und 9 von Beethoven, die Es-dur Symphonie (Köchel No. 573) von Mozart und einige bekannte Ouvertüren. Im

Digitized by Google



FERDINAND LAUB

† 17. MÄRZ 1875

IV. 11

Digitized by Google

Digitized by Google



MAX STAEGEMANN

† 29. JANUAR 1905



IV. 11

Digitized by Google

Digitized by Google

fünften Abonnementskonzert spielte Eugen d'Albert das Klavierkonzert No. 2 von Brahms und seine Gemahlin sang vier reizende Lieder ihres Gatten mit Orchesterbegleitung. — In den letzten Kammermusik-Abenden kamen Mozart, Brahms, Schumann und Dvořák zu Wort. — Erfolgreiche Liederabende veranstalteten Wüllner, Wilhelm Volke (trefflicher Baritonist) und Gertrud Lange. — Kapellmeister Behr hatte viel Glück mit einem Beethovenabend. J. Schink

BRÜNN: In einem Musikvereinskonzert gelangte Massenet's „Eva" unter Mitwirkung von Hedwig Kaufmann, der Herren Neubauer und Ulanowsky und unter Leitung Karl Frotzlers, der das Werk auswendig dirigierte, zur Aufführung und erweckte lebhaftes Interesse. S. Ehrenstein

BUDAPEST: Die Novitätenauslese war in den letzten Wochen weniger ausgiebig. Bei den Philharmonikern hörten wir eine symphonische Dichtung von Akusius von Buttykay „Die Festesstörer", die instrumental prächtige, inhaltlich dürftigere Nachvertonung einer Arany'schen Ballade, bei Grünfeld's ein neues griegisch nachempfundenes, an Erfindung nicht allzureiches Streichquartett von Sinding, endlich bei den Herren Kemény-Schiffer ein furchtbar ungarisches Quartett von Arpád Szendy, das selbst enragierten Kunstchauvinisten nur geteiltes Behagen abzugewinnen vermochte. Die künstlerisch bedeutungsvollste Tat der letzten Periode war eine Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" durch den von Emerich Bellovics hingebungsvoll geleiteten „Verein der Musikfreunde"; die schlackenloseste Anregung gewährte ein „Slavischer Abend" der „Böhmen". Von Liedersängerinnen hörten wir: Lilli Lehmann, Therese Behr, Gisella Rona-Keményffy, Katharina Fleischer-Edel und Antonie Dolores; von Klavierhelden Moriz Rosenthal, Jolanthe Mérö, Ferruccio Busoni und Mark Hambourg. Vielen Erfolg hatten die Geiger Heinrich Fiedler und der vortreffliche Bachspieler Alexander Sebald. Der Rest sind hundert durch den philanthropischen Zweck kritikgeschützte Wohltätigkeitsakademieen. Dr. Béla Diósy

CHEMNITZ: Den Mittel- und Höhepunkt solistischer Leistung im verflossenen Abschnitt bildeten Jan Kubeliks bewunderte Violinvorträge; unmittelbar nach ihm rangierten im Erfolg der Pianist Walter Bachmann-Dresden, Susanne Dessoir-Berlin und Mera Schkolnik-Odessa (Cello). — Mit Wiedergabe der Orchesternummern (Symphonieen von älteren Meistern, Tschaikowsky und Klughardt, sowie Werken von Wagner, Berlioz und Rubinstein) brillierte in üblichem Grade die Stadtkapelle (Max Pohle). Bernhard Stavenhagen dirigierte Liszts Dante-Symphonie und Edgar Istel und Richard Wetz führten eigene interessante Novitäten sympathisch-moderner Richtung (Singspiel-Ouvertüre und „Hymne an meine Göttin") vor. Oskar Hoffmann

DESSAU: Der 4. Kammermusikabend war Anton Dvořák gewidmet, dessen Es-dur Streichquartett op. 51 und Klavierquintett A-dur op. 81 durch unsere Kammermusiker in hervorragender Weise zum Vortrag gelangten. — Das 5. Hofkapellkonzert brachte in vorzüglicher Wiedergabe als Novität Anton Bruckners V. Symphonie (B-dur) und in der Uraufführung Franz Mikoreys A-dur Klavierkonzert, das sich als ein ebenso gehaltreiches, wie formschönes und klangvolles Werk charakterisierte. Den Klavierpart kreierte die Schwester des Komponisten, Carola Mikorey (München), technisch wie nach der Seite des Vortrags hin mit einem Vollgelingen. Ernst Hamann

DORTMUND: Das dritte Solistenkonzert brachte unter Hüttner u. a. eine Doppelfuge über ein lustiges Thema für grosses Orchester mit noch lustigeren Variationen von Georg Schumann. Guelhermina Suggia-Oporto erfreute durch ein technisch ebenso einwandfreies wie seelenvolles Cellospiel. — Im Musikverein gelangte unter Janssen Schumanns „Manfred" mit Dr. Wüllners unvergleichlicher Deklamation zu genussreicher Aufführung. H. Bülle

Digitized by Google

DRESDEN: Im fünften Symphoniekonzert (Serie A) der Königl. Kapelle kam als Neuheit Alexander Ritters symphonischer Walzer „Olafs Hochzeitsreigen" zur Aufführung, ein Werk, das als eins der ersten auf Liszts symphonischen Dichtungen fortbauenden Erzeugnisse der modernen Tonkunst schon Anspruch auf Interesse hat und auch in rein musikalischer Hinsicht durchaus verdient. Leider verhielt sich das Publikum ziemlich teilnahmslos, obwohl die Königl. Kapelle unter Hagens Leitung das Werk vorzüglich spielte. — Aus der Fülle der übrigen, aber zum Teil recht unbedeutenden Konzerte seien ein Liederabend von Luise Reuss-Belce, ein Klavierabend von Max Pauer sowie ein Konzert der sehr begabten Geigerin Carlotta Stubenrauch als beste Ausbeute hervorgehoben. — Auch eine Matinee in Bertrand Roths Musiksalon, in der Kompositionen von Felix Draeseke und Richard Strauss zur Aufführung kamen, verdient noch Erwähnung. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Der städtische Musikverein (Direktion Prof. J. Buths) brachte zu überaus beifallswürdiger Wiedergabe in seinen letzten Konzerten die „Szenen aus Goethes Faust" von Schumann, Richard Strauss' „Symphonia domestica" als Novität, das zweite der „Brandenburgischen Konzerte" von Bach, bruchstückweise „L'enfance du Christ" von Berlioz (II. und III. Teil), ferner Brahms' F-dur Symphonie, sehr plastisch ausgearbeitet, das „Schicksalslied" desselben Meisters, vom Chor prächtig gesungen, und endlich Schillings' „Symphonischen Prolog zu Sophokles' König Oedipus" als Hauptwerke. Daneben traten Frau Chop-Groenevelt (Berlin) als Liszt-Interpretin (A-dur Konzert) und Prof. Hausmann (Berlin) mit Dvořák's durchaus interessantem Violoncello-Konzert auf. — In der ersten Kammermusikveranstaltung des Vereins wurde das Petersburger Streichquartett sehr gefeiert, zugleich fand das durch slavische Nationaleigenart interessante, musikalisch sehr gediegen gearbeitete b-moll Quartett von Taneïew dank einer hervorragend schönen Ausführung viel Anklang. — Die zwei ersten Matineen der Düsseldorfer Kammermusikvereinigung Dietrich, Morawetz, Köhler, Klein (Streicher), Buths (Klavier) bescherten Mozarts (D-dur), Brahms' (a-moll) Quartett, Rich. Strauss' Es-dur Sonate; dann überboten die Künstler diese guten Darbietungen noch mit der Erstaufführung der ganz wundersam stimmungavollen „Italienischen Serenade" von Hugo Wolf, die besser gefiel wie ein langsamer Mittelsatz aus dessen d-moll Quartett, und hoben Hintons solides, aber wenig persönliche Eigenart offenbarendes Klaviertrio aus der Taufe. — Der Gesangverein überschätzte seine Kräfte bei der Vorführung der „Legende von der heiligen Elisabeth" von Liszt, indem Dr. Limberts Bemühungen an der Unzulänglichkeit von Chor und Orchester scheiterten. — Von den stilreinen Programmen der Vereinigung Hähn (Bariton), Dietrich (Violine), Hermans (Klavier) kamen ein Schubert- und ein Schumann-Abend zu gediegener Ausführung in Einzelheiten, befriedigend im ganzen. — Das zweite der billigen „Vier neuen Abonnementkonzerte" bot sehr wertlose Musik, das dritte stellte Sarasate, der von seiner Anziehungskraft auf das Publikum noch nichts einbüsste, und Frau Berthe-Marx heraus; der Beifall war enorm, obgleich die Kenner von der Art, wie der Spanier mit Bach spielte, recht — verschnupft wurden. — Wenige Tage nach Pablo's Triumph spielte ein Berufener, Willy Burmester, Bach (Air) und Mendelssohn (Konzert) nebst anderem hinreissend schön, als guter Deutscher vor leerem Saale. Ein Zeichen der Zeit! — Von ungezählten Solistenkonzerten sind zu erwähnen die Liederabende der fein gebildeten Sopranistin Karoline Kaiser, der Altistin Elisabeth Diergart, die als Mitwirkende die temperamentvollen Pianistinnen Else und Grete Krummel (Werke für zwei Klaviere u. a. Sinding „Variationen") gewonnen hatte, die Klavierabende von Télémaque Lambrino und Max Pauer, die Debüts von Franz von Vecsey, der einmal und Mischa Elman, der zweimal seine Hörer enthusiasmierte. A. Eccarius-Sieber

Digitized by Google

ESSEN: Der Meinungen Für und Wider ist hier selten so aufgewühlt worden, wie durch den Reger-Abend der Musikalischen Gesellschaft. Das ungeheuer anspruchsvolle Programm: Sonate in C-dur op. 72, Trio op. 77b, Quartett op. 74 und Beethoven-Variationen für zwei Klaviere op. 81 fesselte über tausend Menschen an drei Stunden bis zu stürmischem Jubel am Schlusse. Das Waldemar Meyer-Quartett, Müller-Reuter aus Krefeld und der Komponist waren der Werke hilfreiche Fürsprecher. — Im Musikverein spielte Henri Marteau einen Bachschen Symphoniesatz und Sindings erstes Violinkonzert. Bergers Totentanz und die Eroica unter Witte erfolgreich dargeboten waren die weiteren Gaben des Abends. — Ludwig Wüllner gab im Musikverein einen Liederabend, während in den Symphoniekonzerten Otto Neitzel und Katharine Goodson uns erfreuten. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: In unserem jüngsten Konzertleben gingen die ausschlaggebenden Wirkungen vorwiegend von Persönlichkeiten, verhältnismässig wenig von Werken aus. Eine der Ausnahmen mochte Edouard Risler bei seinem Wiedererscheinen bilden; wer wie er die Beethovensche Hammerklaviersonate (op. 106) zum Vortrag wählt, der sucht auch von vornherein mehr als bloss eigenen Ruhm. — Rosenthal, der ebenfalls kommen wollte, sagte krankheitshalber ab, an seiner Stelle spielte im 5. Opernhauskonzert Mark Hambourg. Ich konnte ihn nicht hören, er soll aber jetzt schon erheblich mehr sein, als ein blosser jugendlicher Tasten-Herkules. — Auch Otto Neitzel war zweimal hier, einmal in einer Kammermusikproduktion des Museums, das an dem folgenden Orchesterabend einen hier noch unbekannten, ganz vortrefflichen Violoncellisten, Pablo Casals, als Gast hatte. — Eine Orchesternovität, die das Museum an einem Sonntagskonzert brachte, Frederic Delius' symphonische Dichtung „Paris", weckte dagegen in ihrer äusserlichen Realistik wenig Neigung. Hans Pfeilschmidt

GENF: Das 5. Abonnementkonzert begann mit der Lisztschen Faust-Symphonie. Clotilde Kleeberg brachte Beethovens c-moll Konzert in feinster Ziselierkunst zum Vortrage. — Frau Jaques-Dalcroze gab drei gut besuchte Liederabende. — Zu verzeichnen ist ferner noch der sehr gelungene Klavierabend von Edouard Risler. — Prof. G. Humbert veranstaltet fünf Vorträge unter dem anziehenden Titel: „Silhouettes féminines" mit dem Goetheschen Motto: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan!" Im ersten kam Beethovens Unsterbliche Geliebte, Giulietta Guicciardi, Therese von Brunswick und Marianne Willmann zur Besprechung. Der zweite war Clara Wieck als Braut, Freundin und Gattin Robert Schumanns gewidmet; daneben wurden auch Ernestine von Fricken und Henriette Voigt in Betracht gezogen. Über die folgenden drei Vorträge werde ich später berichten. Ferner hielt Prof. Humbert noch einen speziellen Vortrag über Dr. Hugo Riemanns: „L'harmonie simplifiée par la théorie des Fonctions tonales". Zu erwähnen ist noch, dass Humbert Riemanns Werk ins Französische übertragen hat. — Charles Malherbe, Bibliothekar der Grossen Oper zu Paris, hielt zwei höchst interessante Vorlesungen über Mozart und Berlioz. — Im 6. Abonnementkonzert wurde neben Beethovens Egmont-Ouvertüre und Violinkonzert (Lucien Capet) die mit Spannung erwartete Novität „Tableaux Romands", poème symphonique pour orchestre, unter des Komponisten Jaques-Dalcroze's Leitung vorgeführt. Das Werk, aus 6 Sätzen bestehend, erntete reichen Beifall. — Angenehme Abwechsluug bot der Klavierabend des jugendlichen Miecio Horszowski. — Das 7. Abonnementkonzert brachte Le Chêne et le Roseau, poème symphonique von C. Chevillard, zu erstmaliger Aufführung. In der schön gesungenen Arie aus „Titus" von Mozart machte sich Lula Mysz-Gmeiner in anerkennenswerter Weise verdient. Prof. H. Kling

GLASGOW: In der Choral-Union hörten wir den „Elias" und Elgar's „Die Apostel"; in der Orchestral-Society als Novität Bachs Konzert für drei Pianoforte und

Digitized by Google

Streicher. Grosses Interesse erregte Steinbach, der berufene Brahms-Interpret, mit der e-moll Symphonie und Bachs Brandenburgischem Konzert (No. 3). Der Leitung Dr. Cowen's verdanken wir die Bekanntschaft mit Rameau's „Les Indes Galantes" und die Aufführung von César Francks Symphonie in d-moll. Nach dem Deutschen Steinbach kam der Franzose Colonne, der Werke von Saint-Saëns, Berlioz und Massenet mit dem Scottish-Orchestra zu Gehör brachte. Conrat

HAMBURG: Aus der Fülle der grossen Orchesterkonzerte der letzten Zeit ragen zwei Veranstaltungen hervor, bei denen die Erinnerung lange und gern weilen wird. Das war zunächst das Nikisch-Konzert, das in die Nähe des Todestages Wagners fiel und daher von dem Dirigenten zu einer pietätvollen Wagnerfeier gestaltet worden war. Ein Konzert ohne Solisten, ein Konzert, dessen Programm nur die beiden Namen Beethoven und Wagner nannte. Von Beethoven die Symphonie, die bis heute allein in Frage kommt, wenn es gilt, das Andenken eines Helden zu ehren: die „Eroica"; in einer Aufführung, die als eines der bedeutendsten Erlebnisse auch im Bewusstsein eines nicht mehr ganz unerfahrenen Kritikers weiterbesteht; in einer Aufführung, die nach einem grandios-realistischen „Trauermarsch" im letzten Satze dann vollends ein Gottesdienst ward. Von den Fragmenten aus Wagners Musikdramen interessierte namentlich Nikischs Interpretation der Parsifal-Bruchstücke, wobei über die Massen schön und ergreifend das „Vorspiel" gelang. Welch einen Parsifal-Dirigenten sich Bayreuth in Nikisch entgehen lässt, konnte man nach diesen Proben jedenfalls ahnen. Das Konzert, das vor einem tagelang vorher ausverkauften Saal stattfand, klang aus in eine demonstrative, stürmische Huldigung für Arthur Nikisch. — Drei Tage später gaben die Hamburger Musikfreunde ihr Vereinskonzert, dessen Leitung der Tradition zufolge ein Gastdirigent übernimmt. Der Gast war diesmal, nach Weingartner und Steinbach, unser jugendlicher Gustav Brecher vom Stadttheater. Hatte Brecher, nach solchen Vorgängern und auch infolge der Minierarbeit, die ängstliche, kleine Musikantennaturen gegen ihn inszenieren, an und für sich schon keinen leichten Stand, so erschwerte er sich selbst seine Position durch ein undankbares Programm. Denn eine Novität von Borodin und eine Dichtung von Liszt — man muss die Hamburger kennen, um zu wissen, wie schwer es ist, damit durchzudringen. Trotzdem errang Brecher nicht nur einen starken künstlerischen Erfolg, sondern auch einen Erfolg seiner starken Persönlichkeit. Liszts „Tasso" zumal fasste er so kühn und gross an und brachte ihn so charakteristisch-klangvoll heraus, dass ich an die Zeiten gemahnt wurde, da Felix Weingartner ähnlich stürmend als Leiter der Leipziger Liszt-Vereinskonzerte dem Philisterium an den Wagen fuhr. Die ziemlich bedeutungslose, nur in den Mittelsätzen etwas sagende IV. Symphonie von Borodin spielte das Orchester unter Brecher flüssig und klangschön und der „Trauermusik" aus der Götterdämmerung gab der junge Dirigent mit einem unerhört feierlichen Zeitmass ganz den Stil einer pompösen Totenklage nordischer Empfindung. — Julius Laube riskierte an seinem Benefizabend mit nicht ganz ausreichenden Mitteln eine Aufführung des I. Parsifal-Aktschlusses und brachte ausserdem in seiner bekannten verdienstvollen Art und Weise ein gemischtes Programm ausgezeichnet zur Aufführung. Den erfreulichen Beweis, dass Hamburg zu schätzen versteht, was es diesem Verbreiter guter und bester Musik zu danken hat, erbrachte der stattliche Besuch dieses Konzertes. — Die „Brüsseler" gaben zwei erfolgreiche Soireen — an beiden Abenden vortrefflich unterstützt von unserem exzellenten Pianisten W. Ammermann. Die „Böhmen" brachten ihren Zyklus bereits zu Ende — leider künstlerisch erfolggekrönter als pekuniär. — Dagegen fand in der Hansestadt nicht nur billige Ehren, sondern auch materiellen Gewinn Sven Scholander, dieser amüsante Philosoph, Satyriker, Ironiker, Lyriker und Poet in Tönen. Heinrich Chevalley

Digitized by Google

HANNOVER: Im vierten Lutterkonzert wirkte das Joachim-Quartett mit. Die Streichquartette von Beethoven, Brahms, sowie Schumanns Klavierquintett gelangen nicht ganz gleichmässig schön. Besonders war es die auffällige Unreinheit in der Finalfuge des Beethovenquartettes, die den sonst so schönen Gesamteindruck wesentlich beeinträchtigte. — In einem eigenen Konzert trat zum ersten Mal Jan Kubelik auf, um uns zu beweisen, dass er zwar ein temperamentvoller, technisch vollreifer Violinist, aber bei weitem nicht das Phänomen, der Überkünstler ist, als den ihn die Reklame hinstellt. — Einen hohen Genuss bereitete uns die stimmbegabte, empfindungswarme Altistin Luise Geller-Wolter mit ihrem Liederabend; weniger Glück hatte Dr. Wüllner, der ziemlich indisponiert war und sich zu unschönem Forcieren sowie unangebrachten dramatischen Drückern verleiten liess. — Sehr günstig schnitt mit ihrem ersten öffentlichen Konzert die jugendliche Pianistin Dora Wenzel ab, wesentlich unterstützt von der trefflichen Sängerin M. Gerstäcker; und auch die Kammermusikabende unserer heimischen Vereinigungen, des Riller-Quartetts sowie des Steinmann-Trios, dann aber auch das holländische Trio bescherten reine und echte Kunstgenüsse. — Das sechste Abonnementskonzert des kgl. Orchesters (Dirig. Doebber) brachte neben einer ziemlich nüchternen Aufführung der „Eroica“ und einer mit dem wunderlichen Titel „In London town“ bedachten Konzertouvertüre von Elgar einen hier bislang noch unbekannten Violinisten, Oliveira, dessen zierlich-einschmeichelndes Spiel gefiel.

L. Wuthmann

HEIDELBERG: W. Porges gab mit C. Friedberg (Köln) einen sehr schönen Kammermusikabend. — Burmester wurde sehr gefeiert trotz leichtem Programm und manchen Stillosigkeiten im Vortrag. — Risler gab mit dem Vortrag von Beethovens op. 106 ein Meisterstück, ebenso mit den erschütternd gespielten Lisztschen Variationen über ein Thema von Bach. — Im Bachverein spielte Petschnikoff die Ciaconna herrlich, weniger gut Beethovens Violinkonzert. Am selben Abend führte Wolfrum Bruckners Romantische Symphonie vor. Das letzte Bachvereinskonzert war ein R. Strauss-Abend, in mancher Hinsicht der Höhepunkt unserer Saison. Strauss brachte mit seiner Gattin sechs Lieder mit Orchester und am Klavier, seinen leuchtkräftigen Don Juan und die Symphonia domestica.

Hans Deinhardt

KARLSRUHE: Unter den Konzerten der letzten Wochen zeichnete sich das des Hoforchesters durch besonders feine Ausführungen aus. Es brachte u. a. Berlioz' „Carnaval Romain“ und Beethovens ausserordentlich schön vorgetragene 4. Symphonie. Der Solist Georg Wille (Dresden) liess namentlich in Davidoffs „Andante“ und Poppers „Papillon“ wie auch in Volkmanns Konzert sich als ein Meister des Cello erkennen. — In einer Kammermusikaufführung hiesiger Hoforchestermitglieder war es Mozarts B-dur Streichquartett und Dvořáks Klavierquintett, die von der Tüchtigkeit der Spieler Zeugnis ablegten. — Das Oratorium „Franziskus“, das sein Komponist, der Pater Hartmann, mit Mannheimer Solo- und Chorkräften persönlich leitete, fand nur geringe Einschätzung.

Albert Herzog

KASSEL: Das bedeutsamste Konzertereignis der letzten Zeit war eine Aufführung von Richard Strauss' „Domestica“ durch die Kgl. Kapelle unter Dr. Beier. Besseres Verständnis und mehr Freunde wird sie sich hier vielleicht durch eine Wiederholung schaffen. Trefflich gelangten ferner von diesem Orchester Beethovens „Vierte“ und Tschaikowsky's „Pathetische“ zur Ausführung. Eine neue Tondichtung von Richard Franck, betitelt „Amor und Psyche“, zeigte wieder das bedeutende kompositionstechnische Können des Komponisten und hinterliess einen mehr angenehmen als tiefen Eindruck. Solistisch wirkten in diesen Konzerten mit grossem Erfolg Mary Münchhoff, Willy Burmester und Conrad Ansorge. — Die Kammermusikprogramme der Herren

Digitized by Google

Hoppen, Kaletsch, Gähler t und Monhaupt zeigen bis jetzt ein recht konservatives Gesicht. Ausser den Klassikern kamen Schumann, Mendelssohn, Spohr, Brahms und Tschaikowsky je einmal zu Wort. Die Darbietungen selbst waren lobenswert. — In einem Konzert des Oratorienvereins unter Hallwachs hörten wir zum erstenmal einen recht wirkungsvollen Chor „Athenischer Frühlingsreigen" von Frischen, den Chor der Magier von Berlioz und Liszt's Chöre zu Herders „Entfesselter Prometheus". Das interessante und wohlgelungene Konzert wurde noch verschönt durch prächtige Gesangsvorträge der Frau Fleischer-Edel. — Für weitere musikalische Genüsse sorgten in der letzten Zeit Sahla nebst Gattin und dem Hofpianisten Evers, Sarasate und Berthe Marx, sowie das phänomale Steindel-Quartett. Dr. Brede

KÖLN: Im siebenten Gürzenich-Konzert gab es wieder vier Bruchstücke aus Bühnenwerken, als wenn die Konzertliteratur gar so wenig Auswahl böte: Meistersinger-Vorspiel, Tristan-Vorspiel, Arie der Leonore aus Fidelio und Isoldes Liebestod, welche letztere beiden Nummern Martha Leffler-Burckard (Wiesbaden) mehr äusserlich imposant als künstlerisch hervorragend sang; Katharina Goodson (London) errang sich mit Griegs Klavierkonzert a-moll einen vollberechtigten schönen Erfolg. Fritz Steinbach brillierte als Dirigent von Beethovens „Fünfter" und zeigte sich wieder als bedeutenden Chorleiter bei der Ausführung der beiden von Julius Weissmann vertonten C. F. Meyerschen Dichtungen „Über einem Grabe" und „Schnitterlied", von denen die erste grössere bei aller schönen Anlage den erforderlichen einheitlichen Zug vermissen lässt, während die zweite von bedingungslos günstiger Wirkung ist. Jedenfalls ist Weissmann ein feinfühliger Orchestertechniker und versteht sich auf seinen Chorsatz. — Im vorletzten Kammermusikabend der Konzertgesellschaft erzielte der Amsterdamer Dirk Schäfer mit seinem Klavierquintett Ges-dur ausgezeichneten Eindruck; er spielte selbst den Klavierpart und wurde durch Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grützmacher vortrefflich unterstützt. Am letzten Abend der Gesellschaft rief Max Reger mit seiner C-dur Sonate für Violine und Pianoforte, dann mit den Variationen über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere ziemlich gemischte Empfindungen wach. — Wilhelm Backhaus, der ja unlängst im Gürzenich sehr gefallen hatte, füllte den ganzen letzten Vortragsabend der Musikalischen Gesellschaft allein aus und hatte mit Brahms, Chopin, Liszt u. a. einen geradezu sensationellen Erfolg. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Busoni hat die Sonne seiner aus glanzvoller Kraft und weicher Sinnlichkeit gepaarten musikalisch-pianistischen Künstlerschaft an dem grauen Vernunftkunsthimmel Königsberg hell erstrahlen lassen; Chopin, César Franck und Liszt bildeten ihm das Programm. — In einem Konzert des Brodeschen Quartetts wurde in ungenügender Vorbereitung und ohne seinen berauschenden Wohllaut das herrliche Schubertsche Oktett op. 166, mit Beethovens Septett zusammengekoppelt, aufgeführt. — Das Wendelsche Quartett hat sich durch eine rhythmisch lebendige und gefühlsausdrucksvolle Wiedergabe des e-moll Quartetts von Smetana ausgezeichnet. — Tilly Koenen sang in dem letzten Symphoniekonzert, das dadurch charakterisiert wird, dass das dafür angekündigte „Heldenleben" von Strauss ausfallen musste, weil — nun, weil man es noch nicht konnte. Paul Ehlers

KRAKAU: Die Musikvereins-Abende brachten uns den Bariton Alexander Heinemann, Leopold Godowski sowie einen Zeleński-Abend, an dem uns das neueste Werk dieses Nestors der polnischen Komponistenwelt, ein Klavierquartett, angenehm überraschte. Bernard Scharlitt

KREFELD: Ein von einem Frankfurter Unternehmer arrangiertes Künstlerkonzert mit Sarasate an der Spitze, war sehr schwach besucht und vermochte nicht zu er-

Digitized by Google

wärmen. — Dagegen war der Beethovenabend der Konzert-Gesellschaft mit Busoni (G-dur Konzert und Chorphantasie) überaus glücklich. Das vierte Abonnementskonzert derselben Gesellschaft brachte „Paradies und Peri" in bester Aufführung. (Frau Grumbacher-de Jong, Frl. Diergardt, Herr Fischer und Scheffel.) Joh. Kniese . .

LEIPZIG: An Orchesternovitäten brachten in jüngster Zeit: das fünfzehnte Gewandhauskonzert (unter Nikisch) das interessant harmonisierte Fragment (Satz 1) der „Italienischen Serenade" von Hugo Wolf, das siebente Philharmonische Konzert (unter Winderstein) in sehr tüchtiger Vorbereitung Tschaikowsky's „Francesca da Rimini" und unter Leitung des Komponisten eine sehr wirksam gesetzte transatlantische Unterhaltungs-Ouvertüre „Unter dem Sternenbanner" von Heinrich Zoellner, und schliesslich das achte Eulenburg-Konzert (unter Max Pohle) eine mehr Raffinement als Erfindung bekundende dreisätzige Suite op. 126 (Präludium — Fatum — Kermesse) von Enrico Bossi. Zoellners Ouvertüre erzielte einen starken Lokalerfolg — Wolfs Serenade einen guten Pietätserfolg. Solistisch wirkten mit: im Gewandhause Frau Soldat-Roeger als feinkünstlerische Interpretin des Brahmsschen Violinkonzertes und Artur Schnabel als diesmal nicht besonders glücklicher Spieler des c-moll Konzertes von Beethoven und einiger weniger verzettelten Einzelvorträge, — bei Winderstein Dr. Otto Neitzel, der Liszts „Totentanz" und Paderewski's „Polnische Phantasie" gediegen-musikalisch exekutierte, und bei Eulenburg die mit schöner Altstimme begabte und freudig willkommen geheissene Hamburger Liedersängerin Else Bengell. Die Böhmen brachten an ihrem fünften Abend, für den Hans Sitt an Stelle des erkrankten Bratschisten getreten war, mit Alfred Reisenauer und A. Walschke (Kontrabass) zwischen Quartetten von Schumann und Beethoven Weingartners Klaviersextett, und Bernhard Stavenhagen und Felix Berber hatten für ihren zweiten Sonaten-Abend zwischen Brahms und Beethoven eine G-dur Sonate des frühverstorbenen belgischen Komponisten Guillaume Lekeu aufs Programm gesetzt. Ein neu auftauchendes „Leipziger Vokal-Quartett" konnte weder hinsichtlich der Stimmmittel noch auch hinsichtlich der Intonation den Forderungen der a cappella Kunst gerecht werden, anders das wohlbekannte Leipziger Soloquartett für Kirchengesang, das im Verein mit Karl Straube das „Geistliche Volkslied" zum Programm eines sehr schönen Konzertes in der Thomaskirche gemacht hatte. Schülerhaft aber mit voller Orchesterbegleitung (Winderstein) konzertierte die Violinspielerin Evelyn Barton; auf dem Wege zur Meisterschaft gewahrten wir die Herren Anton Foerster und Max Landow, während viel wirklich Schönes und Fertiges die Klavierabende von Teresa Carreño, Max Pauer und Alfred Reisenauer brachten. Alexander Heinemann interessierte an seinem Lieder- und Balladen-Abend durch feinkünstlerisches Wollen und reizvolle Piano-Effekte, und erfreulich wirkte der Münchener Robert Kothe, der zu eigener Lautenbegleitung altdeutsche Volkslieder und Balladen in geschmackvoll-schlichter Weise vorträgt. Arthur Smolian

LIVERPOOL: Die Orchestral-Society brachte als Novität für hier César Francks symphonisches Poem „Redemption"; ferner Brahms' Symphonie in D und Berlioz' Ouvertüre „King Lear". — In der „Philharmonie" hörten wir Tschaikowsky's Symphonie in c-moll, Elgar's Ouvertüre „In the South" und Busoni's prächtige Wiedergabe von Beethovens Es-dur Konzert; auch wurde Edward German's Rhapsodie über Marsch-Themen hier das erstemal zu Gehör gebracht. H. C.

LONDON: Die neue Saison steckt noch in den Kinderschuhen. Den Mittelpunkt des musikalischen Lebens bildet nach wie vor die Queens Hall mit ihren Symphoniekonzerten, in denen wir in durchaus musterhafter Wiedergabe eins der Bachschen Brandenburgischen Konzerte (Violine: Herr Son) und Hugo Becker in dem Violoncellokonzert in D-dur von Haydn zu hören Gelegenheit hatten. — In der Bechsteinhalle

Digitized by Google

konzertierte erfolgreich Frederic Lamond in einem ausschliesslich Beethoven gewidmeten Zyklus, und Carlos Ascherman, der mit seinem Violinspiel einen beachtenswerten Beifall errang. A. R.

MAGDEBURG: Eine löbliche und überall nachahmenswerte Einrichtung sind die Volkskonzerte des hiesigen städtischen Orchesters unter Krug-Waldsees Leitung. Man bietet gewöhnlich zwei Programmteile künstlerisch wertvoller Musik aller Richtungen und einen dritten Teil, der auf Unterhaltungsmusik abgestimmt ist. Bisweilen auch ein „ganz grosses Konzert" mit modernstem Programm. So wurde kürzlich die „Symphonia domestica" geboten und erzielte stürmischen Beifall; im gleichen Konzert, da der entsprechend grosse Apparat einmal vorhanden war, Pax triumphans, ein Tongemälde von Frank van der Stucken, einem Komponisten mit sensibler Musikseele, der die Symphoniekonzerte Cincinnatis dirigiert, der, wie das seine weitverbreiteten Lieder beweisen, mit seinem tondichterischen Können tief im deutschen Musikwesen wurzelt. Eine Friedensfeier, nachdem die Schrecken des Kriegs geschildert sind: also der Vorwurf so vieler Meisterwerke der Musik, der Gegensatz von Gut und Böse, Tag und Nacht, Licht und Finsternis. Per aspera ad astra. Ein glänzend instrumentiertes Werk mit prägnanten und wirksamen Themen; der von Heroldstrompeten eingeleitete Triumphteil von prachtvollem Schwung. Die Aufnahme des virtuos dirigierten und gespielten Werkes war eine enthusiasmierte. — Im zweiten Kasino-Konzert hatte der junge Petersburger Violinist Achron bedeutenden Erfolg; in einem eigenen Konzert Felix Berber; im vierten Konzert des Kaufmännischen Vereins Jean Gerardy. Es erklang hier die dritte Suite von Tschaikowsky und eine freundlich liebenswürdige Singspielouvertüre von Istel. — Der Tonkünstlerverein führt eine Serie Beethovenscher Quartette auf; seine Abende sind von sehr intimem Reiz. Max Hasse

MANCHESTER: Die Hallé-Konzerte unter Hans Richter brachten viel des Schönen. Das vierte „Brandenburgische" Konzert von Bach wurde entzückend gespielt; „Orpheus" von Liszt, die Brahmsschen Haydn-Variationen, Smetana's „Aus Böhmens Hain und Flur" waren Meisterleistungen; ebenso die Symphonieen: Beethovens vierte und sechste, Brahms in F, Schumann in Es, Mozart in D, Berlioz' „Fantastique", zum grossen Teil von Richter mit unfehlbarer Sicherheit auswendig dirigiert. An Solisten hatten wir Lady Hallé, die 63jährige, in Bruchs g-moll und Tartini's Teufelstriller; ein schöner Moment war das achtungsvolle Aufstehen des Orchesters bei ihrem Erscheinen und der herzliche Empfang seitens der Zuhörer, die der „Geigenfee" (s. Bülow) unwandelbar treu anhängen. Busoni spielte Henselts Konzert und zwei Choral-Vorspiele. Dagegen hätten wir ihm gern die „Adelaide" von Liszt nach Beethoven geschenkt. Wilhelm Backhaus spielte ebenso nüchtern das Grieg-Konzert als er glänzend und siegend die Strausssche Burleske mit Orchester wiedergab. Vor zwei Stücken warne ich Dirigenten: Glinka's „Souvenir d'une Nuit d'été à Madrid" und Cowen's „Indische Rhapsodie". Die geniale Muriel Foster sang die Alt-Rhapsodie von Brahms ganz herrlich. — Das Brodsky-Quartett fährt fort, mit seinen in feinster Filigran-Arbeit ausgeführten Darbietungen die Hörer zu entzücken und durch diese fünf Veranstaltungen den Stipendienfond der unter Dr. A. Brodsky's Leitung stehenden Musikschule hier beträchtlich zu vergrössern. Ed. Sachs

MANNHEIM: Der Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen brachte einige Novitäten: „Mahomets Gesang" von Lothar Kempter, eine Komposition, die mit einfachen Mitteln vieles zu sagen weiss, „Bonifazius" von H. Zoellner, welches Werk nicht sehr in die Tiefe geht, und Hegars „Märchen vom Mummelsee", das an manche früheren Tonschöpfungen des trefflichen Balladenkomponisten nicht heranreicht. All diese Werke wurden indessen unter Carl Weidts feinsinniger Leitung

Digitized by Google

herrlich gesungen. — Der Musikverein ahmte das Beispiel anderer nach und liess Pater Hartmann, den römischen Franziskaner, kommen, um seinen „Heiligen Franziskus" zu dirigieren. Der grosse Erfolg war nur ein äusserer. — In der fünften Akademie erschien als Novität der symphonische Prolog „Riccio" von Sandberger, eine sehr tüchtige und beachtenswerte Arbeit. — Im dritten Konzert des Kaimorchesters erzielte Dr. Muck grossen Erfolg als Dirigent. Die unvollendete h-moll Symphonie von Schubert, die Oberon-Ouvertüre und Beethovens siebente Symphonie bildeten das Programm, das er feinsinnig und mit ausgesucht schönen Klangwirkungen interpretierte. In Katharina Fleischer-Edel hörten wir eine Sängerin mit reichenMitteln und sehr guter Schule.

K. Eschmann

MONTREUX: Als erste Vorführungen hier sind zu verzeichnen: Cockaigne, Ouvertüre von Edward Elgar, Symphonie No. 1 in d-moll von Georg Goehler, Das Leben ein Traum, Symphonisches Vorspiel von Felix Draeseke. — Kapellmeister Oscar Jüttner hat seine Entlassung eingereicht, und wird am 1. Juni d. J. von seiner Tätigkeit zurücktreten. Die Verwaltung des Kursaals will nämlich an dem Orchester sparen, wie das leider überall der Fall ist, und hat das Orchester nicht allein reduziert, sondern auch die Orchestermitglieder ausser Jüttners Konzerten noch mit Nebendiensten belastet, so dass Jüttner die musikalischen Verhältnisse für gefährdet hält.

Prof. H. Kling

MÜNCHEN: Der Porgessche Chorverein brachte unter Erdmannsdörfer Hugo Wolfs „Christnacht"-Kantate zur Erstaufführung. Das Werk beweist wieder einmal, wie sehr man sich vor dem Lobdusel gewisser Musikerbiographen in acht zu nehmen hat. Nach den Äusserungen solcher „Kritiker" müsste man von dieser Wolfschen Komposition etwas ganz Ausserordentliches erwarten, was aber keineswegs eintrifft; das Werk ist zu solid und schlicht angelegt, um apart zu sein. Ausserordentliches zu bieten scheint hier auch gar nicht Hugo Wolfs Absicht gewesen zu sein. Aber interessant ist das Werk. Im Malerischen liegt sein Hauptreiz; die Hirtenszene ist von bezaubernder Farbenfrische, ohne sich aufzudrängen; sie erinnert uns an impressionistische Landschaftsstücke, auch der zarte Duft, der alles Nebensächliche in die Ferne rückt, ist hier festgehalten. In der Chorbehandlung war der Komponist weniger glücklich; seine Deklamation steht zu sehr unter dem Bann des Versmasses. — Einen modernen Abend veranstaltete auch Stavenhagen. Die Programmsuite „Der Islandfischer" von Pierre Maurice, die als Manuskript-Neuheit zur Aufführung kam, ist von löblicher Zahmheit. Der wohl noch junge Komponist weiss aber mit seinem Orchester nichts Besonderes anzufangen; er hat für seinen romantischen Stoff nur Durchschnittsgedanken und Durchschnittsfarben. Die Orchestervariationen op. 27 von Nicodé, die den Abend schlossen, gehören zu jener Gattung Musik, die nur den Zweck zu haben scheint, an der eigenen Schwäche die himmelhohe Grösse originaler Kunst erst erkennen zu lassen.

Dr. Theodor Kroyer

PETERSBURG: Im vierten Siloti-Abonnementskonzert gab es ein überaus reichhaltiges Programm, auf dem von Orchesterwerken Bird's „Introduktion und Fuge", Strauss' „Don Juan", Schillings' „Prolog zu König Ödipus", seine Instrumentalbegleitung zum „Eleusischen Fest" und „Hexenlied" Platz gefunden hatten. Die bedeutende Anziehungskraft des Konzerts ging diesmal von Ernst von Possart, dem unerreichten Deklamator, aus, der wie überall die Zuhörerschaft durch die Eigenart seiner künstlerischen Persönlichkeit hinriss. Das fünfte Siloti-Konzert fand unter solistischer Beteiligung von Raoul Pugno statt. Der Künstler spielte „Variationen" von César Franck und eine Phantasie betitelt „Afrika" von Saint-Saëns — beides mit Orchester. Humperdincks „Maurische Rhapsodie" und „Der Schwan von Tuonela" von Sibelius bildeten die

Digitized by Google

orchestralen Bestandteile des Programms, das ferner noch „Tarantella“ und „Romanze“ für zwei Klaviere von Rachmaninow (Pugno und Siloti) enthielt. — Im dritten und vierten Symphoniekonzert der russischen kaiserlichen Musik-Gesellschaft unter Max Fiedlers Leitung bildeten R. Strauss' „Symphonia domestica“ und Goldmarks geistsprühende Ouvertüre „In Italien“ die Novitäten. Beiden Werken wurde eine Wiedergabe zuteil, die an technischer Glätte und feiner Ausarbeitung der Details ihresgleichen suchte. Der solistische Teil der Programme kam durch den Geiger Kocian (Paganini-Konzert) und unsere geniale Annette Essipoff (Klavierkonzert von Mac Dowell) zur Erledigung. — Adelina Patti's Mitwirkung in einem von der Grossfürstin Wladimir veranstalteten Konzert zum Besten der verwundeten Krieger bildete das sensationelle Ereignis des vorigen Monats. Einen ähnlichen Massenandrang des Publikums (der materielle Erfolg belief sich auf 25000 Rubel) haben wir hier noch nicht gesehen, und kaum je ist eine Künstlerin enthusiastischer gefeiert worden, als an diesem Abend Adelina Patti. — Unter den sonstigen musikalischen Vorkommnissen interessierten die Kammermusikabende des Quartetts der kaiserl. russ. Musikgesellschaft, des St. Petersburger-Streichquartetts und mehrere von der Sängerin Anna von Jerebtzow und dem Tenoristen Felix Senius veranstaltete historische Liederabende, denen das „deutsche Lied“ in seiner Entwicklung bis auf die Gegenwart zum Programm diente. Ganz fern haben sich unserer Stadt bis jetzt die auf eigene Gefahr operierenden Virtuosen gehalten. — Die Siloti-Konzerte haben mit dem sechsten bereits ihren Abschluss erreicht. Von Interesse waren zwei Novitäten älterer Jahrgänge, ein gänzlich in Vergessenheit geratenes Konzert („Brandenburger“) von Bach, das jetzt mehrfach in Konzertsälen auftaucht, und eine Kantate für Solo (Tenor: Felix Senius), Chor und Orchester von Tschaikowsky, deren Entstehungszeit wohl auch schon gute 33 Jahre zurückzudatieren sein dürfte. Das Werk rechtfertigt jedoch weder in seinem gedanklichen Inhalt, noch in seiner formellen Beschaffenheit die ihm so spät zuteil gewordene Beachtung. — Das vierte Symphoniekonzert der kaiserl. russischen Musikgesellschaft hatte Camille Chevillard aus Paris zum Dirigenten. Während dieses ausser Wagner nur französischen Komponisten gewidmet war, bestand das fünfte Symphoniekonzert (Dirigent: Alexander Chessin) ausschliesslich aus Werken russischer Meister.

Bernhard Wendel

POSEN: Die Orchestervereinigung brachte in dem III. Symphoniekonzert unter Paul Geislers Leitung Brahms' e-moll Symphonie; im IV. unter Oskar Hackenberger Beethovens Pastorale und Brahms' Violinkonzert, von Anton Witek vortrefflich gespielt. — Über Petschnikoffs slavisches Programm waren die deutschen Kreise stark verschnupft. — Im Verein junger Kaufleute gefiel Susanne Dessoir durch ihre geschmackvolle Vortragsmanier, während Heinrich Grünfeld mit Kleinigkeiten aufwartete. Später glänzten Martha Remmert als Liszt-Interpretin und Richard Könnecke als Balladensänger. — Sarasate und Berthe Marx-Goldschmidt brachten nichts Neues und Erschütterndes, da die Kreutzersonate von ihnen nicht erschöpft wurde. — In der Kammermusikvereinigung hörten wir eine sehr schöne Auffassung von Schuberts d-moll Streichquartett.

A. Huch

ROSTOCK: Besondere Pflege fand die klassische Musik in den Konzerten von Musikdirektor H. Schulz, der Haydns Es-dur Symphonie, Händels concerto grosso, Mozarts c-moll Messe (in der Kirche) und Beethovens c-moll Symphonie brachte. Von neueren Werken erschienen Dvořáks G-dur Symphonie und Rimsky-Korsakows „Scheherazade“. — Prof. Dr. Thierfelder brachte mit der Singakademie und mit Solisten sein Konzertdrama „Kaiser Max und seine Jäger“ zur Aufführung. Thierfelders Musik neigt zur Romantik und ist durch melodische Volksliederweisen einerseits, durch

Digitized by Google

gründlichen Kontrapunkt andrerseits ausgezeichnet. Bei Kritik und Publikum errang das Werk grossen Erfolg, wennschon die Aufführung nicht tadellos war. — Von Solisten hörte man die Klavierspieler Severin Eisenberger und Alfred Reisenauer, den Pianisten und Cellisten Willy Pohl und die Liedersängerin Mary Münchhoff.

Prof. Dr. W. Golther

SAN FRANCISCO: Als zweites musikalisches Ereignis ist das Auftreten Ignaz Paderewski's zu verzeichnen. Von einer Tournee, die ihn durch ganz Australien führte, hier eintreffend, hat der Liebling der Amerikaner seine Konzerttour durch die Vereinigten Staaten begonnen, die ihn über grosse und kleine Städte führen wird, ja über so kleine, wie sie ein anderer Künstler gar nicht zu berühren wagte. Paderewski kann sich das erlauben; auf den Zauberklang seines Namens hin eilt man hier im Lande viele Meilen weit, nicht um ihn zu hören, bewahre: um ihn spielen zu sehen. Man frage ja nicht, ob er einen solchen Zulauf verdient, denn einem ehrlichen musikalischen Urteil kann die „Kunst" Paderewski's überhaupt nicht standhalten. Nicht nur, dass er in den letzten acht Jahren aucht nicht ein neues Stück seinem Repertoire eingefügt hat — er spielt ausschliesslich die altbekannten standard works, die man vorgeschrittene Schüler der Konservatorien spielen lässt — auch auf seinen alten Paradepferden tummelt er sich mit einer Sorglosigkeit, die man einem anderen sehr verdenken würde. Was Beethoven gemeint hat, ist ihm ja immer unverständlich geblieben; über Schumanns gedankentiefe Phantasieen gleitet er mit einer Harmlosigkeit hinweg, die verblüffend wirkt; dass er aber, als vielgerühmter Chopinspieler, nicht einmal den inneren Gedankengang einer Ballade seines Landsmannes auffassen und durchführen kann, ist doch unverzeihlich. Und trotzdem bei Presse und Publikum ein Riesenerfolg .... Im Falle Paderewski hat man wiederum den Beweis, durch welche Äusserlichkeiten sich das liebe Publikum seine Begeisterung suggerieren lässt: ein weibisch-weichlicher Anschlag, einige geschickte Pedaleffekte, schöne Locken, elegische Haltung des Hauptes, das nötige Tamtam des Managers — und der Erfolg ist fertig. Ob wohl jemals die Zeiten kommen werden, dass auch das grosse Publikum Talmikunst von echter unterscheiden kann? Diesmal konnte sich Paderewski in drei Konzerten siebzehn Zugaben leisten — mir ganz unverständlich für einen innerlich nachschaffenden Künstler. — Da waren die vier Konzerte Johanna Gadski's, die unser rühriger, in jeder Hinsicht ganz vortrefflicher hiesiger Manager Will Greenbaum veranstaltete, doch ein ganz anderer künstlerischer Genuss. Frau Gadski hat bis jetzt nur in Opern gesungen, desto mehr muss anerkannt werden, wie vortrefflich sie als Konzertsängerin ist. Eine herrliche Stimme und vorzügliche Schulung sind ihre Haupteigenschaften. Leider steht der Vortrag nicht immer auf gleicher Höhe, da der Künstlerin manche Lieder nicht zu liegen scheinen. Ausser Liederabenden gab Frau Gadski ein Konzert, das nur Wagner-Nummern enthielt, die vortrefflich wiedergegeben wurden bis auf die Schlussszene der Brünnhilde (Götterdämmerung), was vielleicht auch an der Wahl des Stückes liegt, das überhaupt nicht in den Konzertsaal gehört. Erwähnenswert ist die Tatsache, dass eine Serie amerikanischer Lieder trotz aller Hingabe von Seiten der Künstlerin absolut nicht gefiel, im Gegensatz zu den deutschen Gesängen, die für die ganze Welt geschrieben zu sein scheinen und ihre innere Wirkung auch auf den ausüben, der die deutschen Worte nicht versteht. Einen ungeteilten Genuss boten die Begleitungen zu Frau Gadski's Konzerten, die von Selmar Meyrowitz, zukünftigem Kapellmeister an der Prager Oper, nebst verschiedenen eigenen Bearbeitungen Wagnerscher Werke zu Gehör gebracht wurden. Weniger Klavierspieler als Musiker, bedeutet Meyrowitz für mich das Ideal eines Begleiters. Man hört ihm ordentlich die Schule Mottls an, unter dem er vier Jahre studierte. Wie er die polyphone Schlussszene der Götterdämmerung klar, dabei mit

Digitized by Google

orchestraler Wirkung herausbrachte, war eine Meisterleistung. — Von lokalen Veranstaltungen sind die auf meine Anregung hin im vorigen Jahre gegründeten Kammermusikveranstaltungen, die vorwiegend die neuere Musik pflegen sollen, zu erwähnen. Leider darf man noch durchaus keine grossen Ansprüche an die Vereinigung stellen, da die Kräfte zu ungleich sind. Weitaus der bedeutendste ist der Primgeiger Wenzel Kopta, der auch ein eigenes Konzert gab, in dem er sich als tüchtiger Techniker, nur mit etwas veralteter Vortragsart erwies. Der Klavierpart von Frau Mansfeldt war ungenügend. — Von den sonstigen lokalen Konzerten ist weiter nichts zu berichten. Die Mittelmässigkeit herrscht hier, wie überall, vor. Dr. A. Wilhelmj

STETTIN: Mit einem stilvollen Bach-Abend steuerte der hiesige musikalisch recht angeregte Dürerbund zur Kammermusik bei, für die im übrigen die Holländer als Trio und Quartett, sowie der heimische Paul Wild bestens sorgten. Letzterer brachte mit dem Autor am Klavier das teilweise sehr starkzügige f-moll Quartett von Georg Schumann und dessen auffallend unlyrische „Mädchenlieder" (Gesang Marta Münch) zu Gehör. — Unter den Einzelerscheinungen hatten der geistvolle Petschnikoff und die feingebildete Sängerin Philippi das Übergewicht über die Kraftgeigerin Irma Senger-Sethe und die kaltlassende Marie Götze. Reinsten Genuss löste die intime Kunst des Vokalquartetts Grumbacher-Behr-Hess-Eweyk aus.

Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Die Abonnementskonzerte brachten an Erwähnenswertem Schumanns abgesehen von der Ouvertüre stark überschätzten Manfred (mit Wüllner), Thuilles glänzende romantische Ouvertüre (ihr Ritter — Walther Stolzing!), Brahms' etwas steife Tragische, zwei von Dvořák und Goldmark mit äusserlichem Flitter („Carneval" und „In Italien") und von Massenet die wohlgesetzte „Phädra", Liszts ziemlich nichtssagenden „Orpheus", an Symphonieen Brahms' monumentale c-moll und Tschaikowsky's stark „russische" e-moll. Der Programmaufbau war nicht immer zu loben. — Von Solisten vernahmen wir den neuen hiesigen Cellisten Mawet, mit edlem und zartem Ton, Oliveira Franchetti's (Paris) etwas weichlich-weibliche Violine, und den pastosen Alt von Marie Gay (Paris). Dazu Artur Schnabel, der Brahms' B-dur Konzert mit mehr Eleganz als Grösse spielte. — Im Tonkünstlerverein hörte man das noch in Gährung begriffene Basler Quartett, das (mit Blumer) u. a. ein angenehmes Klavier-Quintett von Arensky kennen lehrte. Dvořáks dünnmaschiges und leiriges E-dur Quartett konnte mich nicht befriedigen, selbst als es die „Böhmen" kurz darauf vollendet spielten. Das Petri-Quartett bescherte uns H. Wolfs besonders im langsamen Satz ergreifend seelenvolles Werk (Streichquartett d-moll), für dessen herbe und strenge Züge die Tongebung der Spieler sich besonders eignet. Das städtische Quartett vermittelte die Bekanntschaft Gabriel Fauré's als interessanten, wenn auch epigonenhaften Pariser Kammerkomponisten und Spielers. Der Wilhelmerchor führte vier Bachkantaten auf (Solisten u. a. Frl. Hindermann-Basel sowie Sistermans), ferner in äusserst würdiger Weise die Bachsche h-moll Messe, wobei nur in der sonst vortrefflichen Solistenbesetzung (Frau Vierordt-Karlsruhe, Altmann-Strassburg, H. G. Walter-Düsseldorf) ein unbegreiflicher Bass auffiel. — Pauer's (Stuttgart) feinsinniges Klavierspiel litt zum Teil (wie bei so manchen Klavieristen) unter dürftigen Programmen; der herrlichen Brahmsschen f-moll Sonate blieb er an Grosszügigkeit und Rhythmik so manches schuldig. Irene Schaefsberg missfiel durch die rohe Hackmanier ihres Lehrmeisters Busoni — es gibt eben auch Stücke, die nicht von Liszt sind. — In sonstigen Musikvereinigungen, an denen Strassburg nur allzureich ist (da sie das Interesse an hoher Kunst oft paralysieren), liessen sich allerhand mehr oder weniger versprechende hiesige Anfängerinnen hören. Als ein Stern strahlt über sie Agnes Leydhecker, die in einem Liederabend

Digitized by Google

viel Kunst — wohl auch etwas Künstelei in Aussprache und Gesäusel offenbarte. Von ihrem Begleiter Arnold Mendelssohn hörte man eine Reihe ansprechender und vornehmer Gesänge — neben manchem barocken und abgequälten. — Im ganzen geht ein müder Zug durch unser Konzertleben, das genialer Initiativen leider sehr ermangelt.

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Im vierten Symphonieabend der Hofkapelle dirigierte Humperdinck seine reizvolle Maurische Rhapsodie und das Vorspiel zu den „Königskindern"; Pohlig die Symphonia domestica, die trotz bester Aufführung gemischte Gefühle erweckte. — Im vierten Solistenabend geigte Wendling das A-dur Konzert von Mozart. — Dr. Muck dirigierte das dritte Kaimkonzert. — Das vierte der von Rückbeil unternommenen Cannstatter Abonnementskonzerte brachte von Berlioz die Femrichterouvertüre, von Liszt Hamlet und eine Suite von Arpad Doppler. Risler spielte Liszts Variationen über Weinen, Klagen, Beethovens grosse B-dur Sonate, Strauss' „Eulenspiegel" in prächtiger Klavierübertragung. — Draesekes Klarinettensonate op. 38 hörte man im Tonkünstlerverein. — Freytag-Besser sang den Magelonen-Zyklus von Brahms, Frl. Schweicker gab einen Liederabend mit Brahms und Wolf, Frau S. von Rhyn mit Wolf, Kaun und Reger, der selbst begleitete und auch Wendling in einem Kammermusikabend unterstützte: die hervorragende Violinsonate op. 72 erregte berechtigtes Aufsehen.

Dr. Karl Grunsky

WARSCHAU: Seit Neujahr befindet sich das philharmonische Orchester wieder unter der Leitung Eduard Mlynarski's. Das zweite diesjährige symphonische Konzert ist wegen Paderewski's sich verlängernder amerikanischen Tournee verschoben worden. Dafür aber gab man uns ein erstes „polnisches" Symphoniekonzert (vier derartige sollen stattfinden), in dem die stimmungsreiche und pittoreske Symphonie „Vom Lenz — zum Lenz", eine der bedeutendsten Schöpfungen S. Noskowski's, Chopin's e-moll Konzert (Joseph Sliwinski), Rószycki's geistvolles Orchesterscherzo „Stańczyk, der Narr" enthusiastisch aufgenommen wurden. Eine ehrwürdige Antiquität, die „König Leszek-Ouvertüre" von Elsner, Chopins Lehrer, und des Unterzeichneten Vorspiel zu „Maria" dienten zur Programmergänzung des Abends.

Roman Statkowski

WEIMAR: Ein Konzert Ansorge's gipfelte im Vortrag von Beethovens Sonate op. 26 und Chopin's b-moll Sonate mit herrlicher Wiedergabe ihrer Trauermärsche. — Das zweite Theaterkonzert erfreute durch Schilling's schönempfundene Musik zum Eleusischen Fest und zum Hexenliede mit Possarts ergreifender Rezitation. — Einem Krasselt-Quartettabend unter Mitwirkung von Hinze-Reinhold konnte ich nicht beiwohnen, auch nicht der erfolgreichen Aufführung zweier Chorwerke mit Orchester (Bergers Gesang der Geister über den Wassern und Grädeners Spielmann) durch Herrn Degner in der Musikschule, die ausserdem einen trefflichen Kammermusikabend hatte.

Prof. Bachmann

WIEN: Unsere Orchester entfalten weiter eine rege Tätigkeit in der Einführung von Neuheiten und der Auffindung minder bekannter Werke aus den Schätzen der alten Meister. Die Philharmoniker brachten im letzten von Felix Mottl geleiteten Konzert das Vorspiel zum dritten Akt von Max Schillings' „Pfeifertag". Der leidenschaftliche melodische Gehalt des Stückes und dessen vortrefflicher Aufbau verhalfen diesem Fragment zu schönem Erfolg. Die reizvolle Lyrik der D-dur Symphonie von Brahms spann die Zuhörer in eine wohlige Stimmung und das erfindungsreiche Concerto grosso von Händel (No. 12 h-moll) wirkte namentlich mit seinem überirdisch schönen, von den Philharmonikern mit seltener Feinheit gespielten Larghetto. Das Pensionsfond-Konzert der Philharmoniker brachte die derzeit zu höchster „Popularität" gelangte „Neunte" Beethovens unter der Leitung von Franz Schalk. Die Aufführung liess kaum etwas zu

Digitized by Google

wünschen übrig. Zumal das Adagio die höchste Weihe ausströmte, Singverein und Männergesangverein einen mächtigen Chor stellten und die Solostimmen mit den Damen Elizza und Kittel und den Herren Maier und Leuer glücklich besetzt waren. — Unser tüchtiger Konzertverein sorgt weiter für interessante Programme, bringt wertvolle Neuheiten und zieht erstklassige Solisten herbei. Die d-moll Symphonie von César Franck, in Wien erst einmal unter einem französischen Dirigenten gespielt — ein edles, echt musikalisches Werk — wird hoffentlich aus den Programmen der Orchesterkonzerte nun nicht mehr verschwinden. Neben dem Werke Francks kann eine Ouvertüre „Hiawatha" von Rubin Goldmark das Lob einer tüchtigen Arbeit in Anspruch nehmen. Der Komponist ist in Amerika geboren, in Wien ausgebildet und erfreut sich derzeit auf dem westlichen Kontinent eines guten Rufes. Felix Weingartners wohlklingende „Gefilde der Seligen" brachten keinen tieferen Eindruck hervor. Tilly Koenen verdanken wir nach langer Zeit das Wiedererscheinen der Altrhapsodie von Brahms. Die Künstlerin brachte das Stück überraschend gut zur Geltung. Ernst von Dohnányi spielte Beethovens G-dur Konzert in seiner unvergleichlich musikalischen Art und Ferruccio Busoni, der seine ausserordentliche Kunst zunächst an ein „fünftes" Klavierkonzert (F-dur) von Saint-Saëns von dürftigstem musikalischen Inhalt verschwendete, errang mit dem durchdringenden Geist seines Vortrags und seiner souveränen Technik den genialen Dies irae-variationen Liszts („Totentanz") einen enthusiastischen Erfolg. — Im zweiten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde hörten wir Seb. Bachs Meisterwerk „Magnificat". Franz Schalk hatte an dessen Einstudierung viel Liebe und Sorgfalt gewendet, die Solonummern wurden sehr gut gesungen, der Chor zeigte Begeisterung und Präzision. Es ist zu hoffen, dass es Schalks Bemühungen gelingen wird, dem Musikverständnis des Wiener Publikums jene tiefe Grundlage zu schaffen, die auch für uns Moderne heisst: Sebastian Bach, der Vorahner, ja fast Vorwegnehmer der ganzen auf seinem Werk sich aufbauenden Weiterentwicklung. — Die Kammermusik war durch unsere einheimischen Quartettvereinigungen Rosé, Fitzner und das sympathische, vortrefflich eingespielte Damenquartett Soldat bestens vertreten. Das Brüsseler Quartett hatte einen verdient grossen, das Böhmische Streichquartett mit einem innerlich wenig durchwärmten Brahmsabend einen geringeren Erfolg. — Der Liederabende ist kein Ende. Lilli Lehmann blieb der gewohnte Erfolg treu. Messchaert erwies sich, wie immer, als grosser, das Publikum durch die Mannigfaltigkeit seiner intensiven Vortragskunst stets ergreifender Künstler. Die Kunst und Künste Godowski's, Rosenthals, Mark Hambourgs sind bekannt, erstaunlich und längst bewertet. — Zwei Abende veranstaltete der „Verein der schaffenden Tonkünstler". Am ersten erregte eine symphonische Dichtung Arnold Schönbergs „Pelleas und Melisande" allgemein grosses Interesse, Beifall und Widerspruch. Über das Stück ist nicht mit ein paar Worten hinwegzukommen. Alexander von Zemlinsky's Orchesterstück „Seefräulein" ist weit zahmer und eingänglicher. Gustav Mahler hatte mit einer Reihe von Liedern mit Orchesterbegleitung nach Texten aus „Des Knaben Wunderhorn" einen durch den Stimmungszauber dieser Kompositionen gerechtfertigten durchschlagenden Erfolg. Der Abend musste wiederholt werden. — Die Einführung von Neuheiten aus dem Gebiete der Produktion hat auch in den letzten zwei Wochen keine Unterbrechung erfahren. Unter der Leitung Felix Mottls brachten die Philharmoniker ein symphonisches Tonstück Karl Goldmarks „Zriny" zur Aufführung. Nicht so bedeutend wie die später entstandene Ouvertüre „Aus Italien", errang es dennoch einen starken Erfolg, weil dessen Formvollendung durchaus keine bloss äusserliche ist und der Komponist die nationalen Farben mit echt artistischer Diskretion verwendet. Haydns Militärsymphonie und Berlioz' „Fantastique" wurden in demselben Konzerte mit geradezu idealer Vollendung gespielt. — Der Konzert-

Digitized by Google

verein veranstaltete, wie jährlich, einen Novitätenabend. Paul Juons A-dur-Symphonie machte den Anfang. Der Komponist trachtet für die klassische viersätzige Form der Symphonie, meist auf Wegen, die Brahms gezeigt hat, einen neuen Inhalt zu finden. Er besitzt ein lebendiges technisches Können, darüber er souverän verfügt und das ihm stellenweise den Übergang ins Gebiet der Poesie ermöglicht. Dementsprechend hatte das Werk einen lebhaften, mit Sympathie durchsetzten Achtungserfolg. Die symphonische Phantasie „Seemorgen" bestärkte das Ansehen und die Zuneigung für den in Wien erst seit kurzer Zeit eingeführten Max Schillings. Ein charakteristischer Zug von Knappheit und conciser musikalischer Ausdrucksweise, warme und vornehme Melodik lassen ihn als eine festumrissene Gestalt der musikalischen Gegenwart erscheinen. Der zweifelhaften Kunstgattung des Melodrams erwirkte sein „Hexenlied" durch geschickte und feinfühlige Behandlung für diesen Fall freies Geleit. Possarts meisterhafte Deklamation trug dazu das ihrige bei. Die musikalischen Opiate, die Debussy's „Après-midi d'un faune" ausströmt, wurden behaglich eingeatmet. — Der Held des Klaviers war in diesen Tagen Ferruccio Busoni. Seine ernste Künstlererscheinung, die Grösse hat, feierte an einem Klavierabend Triumphe. Er ist einer derjenigen, welche die Riesentechnik, die sie besitzen, durch überragenden musikalischen Geist vergessen machen. Das „Klavierspielen" sollte besteuert, das Musikmachen prämiiert werden.

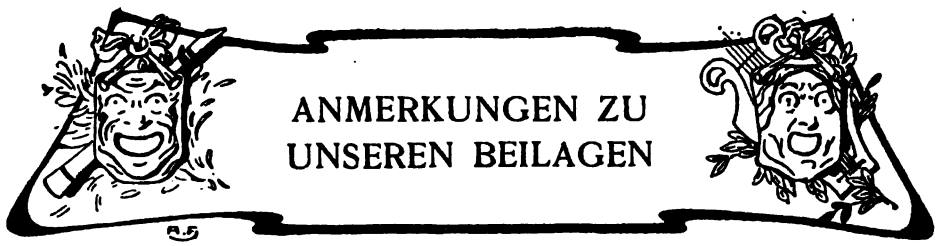
Gustav Schoenaich

WIESBADEN: Im dritten Kurhaus-Konzert dirigierte Richard Strauss seine „Symphonia domestica". Einer Kritik bedarf es nicht mehr; sei nur erwähnt, dass Strauss sehr lebhaft gefeiert wurde, dass er „sehr gefiel", und dass man sich demgemäss auch seine Symphonie gern gefallen liess. Erwähnenswert ist auch, dass unsere Kurkapelle nur 3—4 Proben bedurfte, um das schwierige Werk zur vollen Zufriedenheit des Komponisten auszuführen. Strauss schien von dieser so seltenen Schlagfertigkeit wahrhaft überrascht. — Ein beachtenswertes jüngeres Komponisten-Talent ist Karl Schuricht, von dem wir im Kurhaus „Drei Herbststücke" für Orchester zu hören bekamen: stimmungsreiche, warm empfundene und echt deutsche Musik, die von Herz zu Herzen sprach. — Im Theater-Konzert brachte Mannstädt die Brucknersche E-dur Symphonie mit Erfolg zu Gehör, und im „Künstlerverein" suchte man durch eine Vorführung von Scheinpflugs Klavier-Quartett weitere konservative Kreise für „die Moderne" zu gewinnen: trotz heroischer Bemühungen seitens des trefflichen Dresdener Pianisten Ed. Reuss und der Herren Heermann und Genossen — verlor'ne Liebesmüh.

Otto Dorn



Digitized by Google



Zur Erinnerung an den 70. Geburtstag (19. März) des Meistersingers Franz Betz, des unvergessenen Hans Sachs und Wotan, bringen wir heute sein Bild.

Es folgt das Porträt von Delphin Alard (geb. 8. März 1815 zu Bayonne), einem der berühmtesten Geiger Frankreichs und vorzüglichen Lehrer, der u. a. Sarasate zu seinen Schülern zählt. Alard hat eine grosse Anzahl von Kompositionen für die Violine, eine ins Deutsche, Italienische und Spanische übersetzte Violinschule und eine Anthologie „Die klassischen Meister des Violinspiels" herausgegeben. Er starb am 22. Februar 1888 in Paris.

Bernhard Christoph Breitkopf, geb. 2. März 1695 in Klausthal im Harz, ist der Gründer des weltbekannten Leipziger Verlagshauses. 1718 siedelte er von Goslar nach Leipzig über, heiratete dort die Witwe des Buchdruckers Müller und übernahm deren Druckerei und Schriftgiesserei. Mit dem Druck von Gottscheds Werken begründete er seinen Verlag und wandte besonderen Fleiss auf die Ausstattung seiner Bücher. Er pflegte namentlich den wissenschaftlichen Bibelverlag. Gestorben ist er am 26. März 1777.

Am 17. März feiert Manuel Garcia, Sohn des berühmten Sängers und Komponisten Manuel del Popolo Vicente Garcia, Bruder der Malibran und der Viardot, in vollster körperlicher und geistiger Rüstigkeit seinen 100. Geburtstag. In Madrid geboren erhielt er seine musikalische Erziehung von seinem Vater. In Paris war er Schüler von Fétis und ging dann als Bühnensänger (Bass) mit seinem Vater nach London, New York und Mexico, ohne jedoch bedeutendere Erfolge zu erringen. Nach Paris 1829 zurückgekehrt, widmete er sich ganz der Lehrtätigkeit. Er begann seine Forschungen auf stimmphysiologischem Gebiete, die ihn 1855 zur Entdeckung des Kehlkopfspiegels führten. Garcia war einer der ersten, der die innersten Geheimnisse der Entstehung der menschlichen Stimme, ihrer Register, Klangverschiedenheiten usw. erforschte und darauf eine wissenschaftlich begründete Gesangslehre schuf. Seine theoretischen Schriften sind „Mémoire sur la voix humain" Paris 1840, „Traité de l'art du chant", Paris 1841; Garcia hat sich nicht nur durch Heranbildung einer grossen Reihe namhafter Künstler (zu seinen berühmtesten Schülern gehören u. a. Jenny Lind, Johanna Wagner, Mathilde Marchesi, Julius Stockhausen) ein Verdienst erworben, sondern er ist auch von dauerndem Einfluss auf die Gesangspädagogik gewesen. Für seine Erfindung des Kehlkopfspiegels erhielt er von der Universität Königsberg den Ehrentitel eines Dr. med. Seit 1850 lebt er in London, wo sein Geburtstag von musikalischen und laryngologischen Vereinigungen festlich begangen werden wird. Trotz seines biblischen Alters erfreut sich der greise Meister des besten Wohlseins und erteilt gegenwärtig noch immer Gesangsunterricht. — Zur Vorlage unseres Bildes diente uns eine seltene Photographie, die uns Frau Luise Heritte-Viardot, die Nichte Garcia's, in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat.

Dreissig Jahre sind am 17. März seit dem Tode des ausgezeichneten Violinvirtuosen Ferdinand Laub vergangen, dessen Bild wir auf dem nächsten Blatt bringen.

Es folgt das Porträt des jüngst verstorbenen Theaterdirektors in Leipzig Max Staegemann (vgl. die Notiz im vorigen Heft S. 279).

Die Musikbeilage, Recitativ und Ersatzarie des Arbaces zu Mozarts „Idomeneus", gehört zum Artikel von Ernst Lewicki.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google

Zu „Idomeneus“ von W. A. Mozart

Recitativ und Ersatz-Arie (Baß) des Arbaces

(III. Akt Scene 5)

Klavier-Auszug mit Text

Vgl. den Aufsatz: Zur Wiederbelebung des Mozartschen Musikdramas „Idomeneus“ von ERNST LEWICKI

Alle Rechte vorbehalten



Digitized by Google



Digitized by Google



NB. Anschluss an Köch. Verz. N° 432

Digitized by Google





Arie.*)

Allegro agitato.





*) Die Textfassung der Arie ist noch nicht als ganz endgültig anzusehen.

Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.

Digitized by Google

DIE MUSIK

Wie wird man wohl nach einem Säkulum über die gepriesenen Werke unserer Lieblings-Komponisten urteilen? Indem fast alles dem Wechsel der Zeiten, und leider, auch dem Modegeschmacke unterliegt, steht nur das wahrhaft Gute und einzig Wahre felsenfest, und keine Frevlerhand wird jemals daran sich zu vergreifen wagen. — So tue denn jeder, was recht ist; strebe hinan mit aller Kraft zum niemals erreichbaren Ziele; bilde aus bis zum letzten Atemzuge die Gabe, welche des Schöpfers Milde ihm verliehen, und höre nimmer auf zu lernen; denn „kurz ist das Leben; ewig die Kunst!“ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

Ludwig van Beethoven

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 12

Zweites Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

LINDLOFF

Digitized by Google

INHALT

Dr. Leopold Hirschberg
Carl Loewe als Kirchenkomponist

Dr. Wilhelm Kleefeld
Wagners Dirigierkunst

Rudolf Louis
Das pädagogische Erbe Franz Liszts

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahreseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrganges 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google



Einleitung. Abgrenzung des Themas.

Durch das sich bereits über ein Lustrum hinstreckende Erscheinen der Gesamtausgabe von Carl Loewes einstimmigen Gesängen (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel; vollständig in 17 Bänden und 1 Supplementband) wird die Aufmerksamkeit vielfach auf die darin enthaltenen geistlichen Kompositionen hingelenkt. Loewes Ruf als Klassiker der deutschen Ballade ist ein zu fest gegründeter, als dass er durch Schriften überhaupt verteidigt oder vergrössert zu werden braucht; über einzelne noch immer hin und wieder auftauchende Verkleinerungen kann, da sie sich eigentlich alle durch Unkenntnis und Böswilligkeit unangenehm bemerkbar machen, ruhig zur Tagesordnung übergegangen werden. Durch eine eingehende Würdigung seiner Schöpfungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik aber dürfte eine nicht unerhebliche Lücke in der Geschichte der Musikliteratur ausgefüllt werden. Diese Lücke könnte aber gar nicht vorhanden sein, wenn die hier in Betracht kommenden Werke bisher allgemein zugänglich gewesen wären. Denn in diesem Falle hätten sich die Musikforscher jene angenehme und lohnende Aufgabe sicherlich nicht entgehen lassen, und der Verfasser der folgenden Ausführungen macht deshalb auch nicht den geringsten Anspruch auf das Verdienst, als erster eine zusammenhängende Darstellung des in Rede stehenden Gegenstandes zu geben. Ein einigermassen klarer Überblick ist eben erst jetzt zu gewinnen, wo die betreffenden teils ungedruckten, teils völlig verschollenen und mühsam aufzufindenden Werke übersichtlich geordnet in eben dieser Neuausgabe vorliegen. Und so kann als Leitstern der Arbeit eigentlich eine Umkehrung der bekannten Worte des Mephistopheles gelten: „Wohl dir, dass du ein Enkel bist!“

Ich habe oben auf das Wort „einigermassen“ einen besonderen Nachdruck gelegt. Denn bei weitem nicht alles, was Loewe als Kirchenmusiker geschaffen, ist gedruckt; der vielleicht grössere Teil harrt noch der Veröffentlichung. Dass diese nicht nur notwendig, sondern auch

Digitized by Google

lohnend ist, davon dürften die dieser Abhandlung beigegebenen Erstdrucke vollgültiges Zeugnis ablegen. Hier sollen auch die ungedruckten Werke zur Sprache kommen.

Die Arbeit befasst sich, wie die Überschrift anzeigt, ausschliesslich mit den rein kirchlichen Werken Loewes im engsten Sinne. Wollte man den Begriff „kirchlich" und „geistlich" etwas weiter fassen, so würden die Ausführungen nicht in einer Zeitschrift, sondern nur in einem Buche Platz finden. Speziell ist der Begriff „Oratorium", wie er heutzutage gebraucht wird, ein sehr dehnbarer. Von den 18 „Oratorien", die Loewe geschrieben hat, kommen für unsere Zwecke im ganzen Umfange nur 8 in Betracht, die andern nur in einzelnen Nummern. Über das Loewesche Oratorium speziell herrscht noch viel Unklarheit. Die meisten und bekanntesten von ihnen — die Siebenschläfer, Johann Huss, Die Zerstörung von Jerusalem, Palästrina u. a. — sind ebensowenig „Oratorien" wie etwa Robert Schumanns „Paradies und Peri", sondern nichts weiter als erweiterte Balladen, resp. Legenden. Auf diesen wichtigen Punkt haben bereits Maximilian Runze („Loewe redivivus", „Giesebrecht und Loewe") und Philipp Spitta in seiner ausgezeichneten Abhandlung „Ballade" nachdrücklich hingewiesen.[1]) Nur diejenigen Werke unseres Meisters, die zu einer kirchlichen Aufführung in gleicher Weise berechtigt sind, wie Bachs Passionen, Messen, Choräle, Kantaten und Motetten, wie Händels Messias, wie Mendelssohns Paulus und Elias usw., fallen in den Rahmen unserer Betrachtungen.

Die Mehrzahl der Kompositionen ist Vokalmusik, teils mit, teils ohne Instrumentalbegleitung; doch gibt es auch einige rein instrumentale Stücke. Die einfache Einteilung ergibt sich aus den laufenden Nummern.

I. Einstimmige Werke.[2])

a) Das Gebet des Herrn und die Einsetzungsworte. Der gediegene theoretische Unterricht, den Loewe in seiner Jugend bei dem berühmten Kontrapunktiker Türk[3]) genossen, und der ihn zu einem Meister des strengen Satzes gemacht hat, erklärt uns leicht, dass seine ersten Kompositions-Versuche vielfach rein kirchlicher Natur sind. Auch die älteste bisher bekannte gedruckte Komposition gehört hierher. Loewe hat das Vaterunser und die Einsetzungsworte des Abendmahls als 14jähriger

[1]) Philipp Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894.

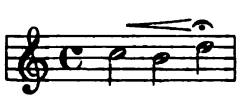
[2]) Diejenigen Werke, die Loewe mehrstimmig gesetzt, bei denen er aber bemerkt hat, dass sie auch von einer Stimme mit Begleitung ausgeführt werden können, sind unter No. II besprochen; die wichtigen einstimmigen, die in Chorwerken und Oratorien enthalten sind, bei diesen.

[3]) Ein Bild und einen Aufsatz über Daniel Gottlob Türk brachte die „Musik" in Heft 22 und 23 des II. Jahrgangs.

Digitized by Google

Knabe komponiert, und die Erlaubnis seines strengen Lehrers, es durch den Druck bekannt zu machen, weist zugleich darauf hin, dass es von Türk für nicht wertlos erachtet wurde. Es ist in der Tat interessant, dass ein kaum den Kinderschuhen entwachsener Knabe den Versuch macht, die vom Prediger zu sprechenden Worte in eine geordnete, gebundene Form zu bringen. Er hat sich recht brav damit abgefunden, und Papst Pius X. muss seine helle Freude an diesem streng katholisch-gregorianischen Stil haben. Die Komposition bewegt sich durchweg in langgedehnten Tönen; die Harmonieenfolge zeigt eine gewisse Gewähltheit, die Deklamation ist durchaus sinngerecht. Loewe berichtet in seiner Selbstbiographie, dass das Stück in der Moritzkirche zu Halle von dem Superintendenten Goerke „mit sanfter Orgelbegleitung wahrhaft erbaulich" vorgetragen wurde; vielleicht sehen sich stimmbegabte Prediger auch heute noch dazu veranlasst, das anspruchslose Werkchen in ihren Gemeinden zu Gehör zu bringen.

b) Choräle. Sehr gross ist die Anzahl der Choräle, die Loewe teils mit Originalmelodieen versehen, teils durch neue, charakteristische Harmonisierung zu ganz selbständigen Schöpfungen gemacht hat. Namentlich die ersteren beanspruchen die Bezeichnung durchaus hervorragender Kunstwerke, vor allem der erschütternd-machtvolle Gesang „Kyrie! O Herr Gott Vater!" Man kennt den Dichter dieses tiefste Zerknirschung atmenden Bussliedes nicht; es stammt aus altchristlicher Zeit. Was Loewe aus dem Text gemacht hat, das hebt sich nun allerdings inhaltlich weit über das hinaus, was man als einen Choral bezeichnet, wahrt aber mit grösster Kunst doch streng die schwere, mächtige Form. Wie Beethoven in seiner grossen Messe sich durchaus nur „als Beethoven vor Gott bekennt", so hat auch Loewe seine eigene Art darin. Die Melodieführung zeigt in jeder der drei Strophen ein neues Antlitz; nur der schmerzdurchbebte Ruf am Anfang einer jeden:



und die Schlussworte:



sind als eine Art Leitmotiv festgehalten. Die erste Strophe, die das Gebet an den Gott Vater enthält, bewegt sich durchaus in langgedehnten, schmerzvoll gezogenen Tönen; es ist, als ob ein aus Geisselhieben Blutender in dunkler Zelle vor dem Unnahbaren im Staube läge. Da dringt ein Lichtstrahl durch die Nacht: der Betende wendet sich zu Gottes „eingeborenem Sohn"; diesem steht er menschlich nahe, und unnachahmlich schön drückt dies die Musik durch lebhaftere Rhythmisierung der Gesangstimme aus. Ja, die ganze Taktart ändert sich, als er sich zu ihm als Mittler wendet:

Digitized by Google



und wie ein süsser Trost weht es den Gebeugten an, wenn er von Christus Führung und Leitung erfleht. Auch die musikalische Anlage des bekannten Choraltextes „Bleiches Antlitz, sei gegrüsset" ist als eine äusserst charakteristische zu bezeichnen; es durschauert den Hörer bei diesen dumpfen, leeren Harmonieen, und das blutlose, dornengekrönte Haupt des Erlösers wird mit zwingender Gewalt vor die Sinne gebannt.

Die vollständige Anzahl der von Loewe komponierten Choräle ist bislang noch gar nicht zu übersehen; jedenfalls würden sie bei der Zusammenstellung — und wie lohnend und wichtig wäre diese — einen stattlichen Band füllen. Die in die Oratorien und Chorwerke eingestreuten werden, so weit es erforderlich ist, bei der Gesamtbesprechung dieser Werke behandelt werden.

c) Geistliche Lieder. Ihre Anzahl ist kaum übersehbar, ihre Form so mannigfaltig, dass man von staunender Bewunderung ergriffen wird. In allen tritt die einschmeichelnde, süsse Melodik des Meisters so in den Vordergrund, dass man darüber die strenge Form, die feine Filigranarbeit des Satzes kaum berücksichtigt. Ein innigeres Gebet als „Du Unruh meiner Seelen", ein Lied, das für den Vorabend von Allerseelen gedacht ist, kann man schwerlich finden, mit seinem leise hinhauchenden Gesang und dem sanften Orgelton. Weniger bedeutend ist „Christi Huld gegen Petrus", ein tränenseliges Gedicht Elisas von der Recke, der sentimentalen Freundin Tiedges. Ein ganz wundervolles Idyll dagegen ist das Lied „An den Wassern zu Babeln" aus Lord Byrons hebräischen Gesängen. Mit grösster Kunst ist der bekannte Choral „An Babels Wasserflüssen" als Grundgedanke festgehalten; die dolcissimo in Triolen ausgeführte Begleitung zaubert vor die Seele des Hörenden die ganze Schwermut des Morgenlandes, das sanfte Wellengemurmel des Euphrat, das sich mit der wehmütigen Klage der Zionstöchter vermengt. Aber auch kräftigere Akzente werden angeschlagen, vor allem in dem machtvoll perzipierten Osterlied „Der Siegesfürst". Starke Trompetenklänge rufen zur Sammlung der Gläubigen; dann stellt sich ein glaubensbegeisterter Apostel an ihre Spitze:



Digitized by Google

umwogt von den freudig bewegten Klängen des Orchesters, dem Loewe eine äusserst beredte Sprache verleiht. Ein Seitenstück zu dem oben besprochenen ergreifenden Choral „Kyrie" bildet ein anderes „Kyrie eleison" in c-moll, ausgezeichnet durch Einheitlichkeit der Stimmung und wahrhaft frommen Sinn. Interessant sind zwei Tonschöpfungen nach Texten des Kirchenvaters Augustinus, in denen sich eine recht glückliche Verschmelzung moderner Kompositionsweise mit antikem Denken kundgibt. Dem heitern Element des Kirchengesanges endlich wird Rechnung getragen in dem köstlichen „Pfingstlied" des alten thüringischen Pfarrers Ludwig Helmbold (1532—1598); ein glücklicher Zufall hat dies bis vor kurzem noch ganz unbekannte Lied ans Licht gebracht. Schon die Tempobezeichnung „Allegretto", in der Kirchenmusik ziemlich ungewöhnlich, zeigt, wie dieses echt geistliche Lied aufzufassen ist. Mit jovialer Heiterkeit wird von der Herabkunft des heiligen Geistes erzählt, der mit freudigem Brausen unter die Versammlung der Jünger fährt und ihre Zungen feurig macht. Ganz unübertrefflich aber ist der jedesmalige Refrain der drei Strophen erdacht. Man glaubt den ehrlichen, korpulenten Pfarrer, der dem heidnischen Gotte Bacchus auch nicht abhold gewesen sein und in einer solchen Stimmung auch sein Lied gedichtet haben mag, vor sich zu sehen, wenn er selig vergnügt, zunächst mit leiser Stimme zu singen beginnt:



Dann bittet er recht mutig und streitbar den lieben Gott um die Sendung des heiligen Geistes auch für heute und gestattet sich, in dem sichern Bewusstsein der Erfüllung seines frommen Wunsches, noch ein Schlückchen. Nun aber, als er zur Bekräftigung des Ganzen das Halleluja draufsetzen will, da hat er seine Zunge nicht mehr ganz in der Gewalt; er muss erst einen gewaltigen Anlauf machen (reizend das zweimalige Crescendo bis zum endlichen Forte):



Nun er es doch erreicht, noch einmal ein paar still verklärte, am Ende aber doch wieder kräftige Worte:

Digitized by Google



d) Geistliche Kinderlieder. Über einen Zeitraum von nahezu dreissig Jahren erstrecken sich die fünf Auflagen der von Loewe zum erstenmal 1826 herausgegebenen „Gesang-Lehre". In ihr sind viele bescheidene, anspruchslose Kinder-Liedchen enthalten, zum Unterricht der Kleinen; ich habe diesen Gegenstand vor längerer Zeit bereits ausführlich behandelt.[1]) So einfach diese auch auf den ersten Blick erscheinen mögen — Loewe hat nur zu wenigen überhaupt eine Klavierbegleitung geschrieben — so verraten sie doch sämtlich die kundige Meisterhand in dem Adel ihrer Melodieführung, ja einige von ihnen sind unter die besten geistlichen Kompositionen einzureihen. Wenn ein frischer Kinderchor die kleine Weihnachts-Kantate „Ehre sei Gott in der Höhe" oder das bekannte Bürdesche Gedicht „Alles, was Odem hat", oder gar das in klassischstem Kirchen-Latein daherwandelnde „Fuit tempus, cum plorarem" singt, so wird auch der Erwachsene Freude und Erbauung finden. Eine ganz besondere Erwähnung und Rubrik aber verdient

e) Das geistliche Volkslied „Nach dem Sturme fahren wir", vom Dichter Johann Daniel Falk auch „Nordisches Seelied" genannt. Loewe hat es zwar, mit vollständiger Klavierbegleitung versehen, in die Gesanglehre unter die Kinderlieder gereiht; seine musikalische Bedeutung aber hebt dieses Lied weit über diesen Rahmen heraus in die Reihe der gross erdachten Werke. Denn die Einfachheit der Faktur ist kein Kennzeichen für die Bedeutung des Inhalts. Wie klingt hier in den Dankesworten der aus dem Sturme geretteten Seeleute doch der Schauer nach, noch eben dem Tode ins Angesicht geblickt zu haben! Wie wogt leise und friedlich die Begleitung, als wenn sich die noch unlängst wildbewegten Wellen sanft kräuselten! Und nicht in leuchtender Dur-Tonart steht das Dankgebet, sondern in klagendem Moll; langsam und tiefergriffen, in den Willen des Herrn ergeben, singen sie ihr:



Das Lied ist speziell in den nördlichen Ländern deutscher Zunge so zum völligen Volkslied geworden, dass in manchen Liedersammlungen dieser Art die Bezeichnung Loewes als Autor fehlt. Für mich ist es stets eine der ergreifendsten Schilderungen eines Naturkultus gewesen; wenn ich es

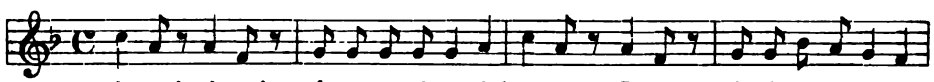
[1]) „Karl Loewe, ein Tondichter der Kinderwelt" (Kunstwart 1901, Heft 6.)

Digitized by Google

singe oder höre, muss ich stets an den frommen Dichter Gotthard Kosegarten denken, der auf dem Vorgebirge Arcona eine „Ufer-Predigt" spricht, während die Schiffer mit entblösstem Haupte, den Blick demütig gesenkt, den Worten der Erbauung lauschen — — —

II. Mehrstimmige Werke; Chorwerke.

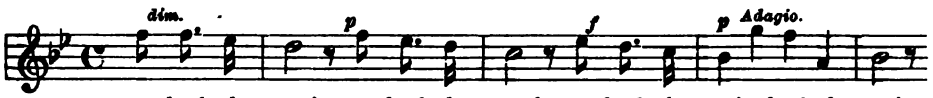
a) Geistliche Gesänge. Aus den 9 Nummern der vierstimmigen (a cappella) oder einstimmigen (mit Klavierbegleitung) „Geistlichen Gesänge" (op. 22) ist namentlich die letzte „Ave maris stella" höchst bemerkenswert. Loewe war eine im weitesten Sinne kongeniale Natur; sein Anpassungsvermögen speziell an das Zeitliche der von ihm komponierten Dichtungen ist bewunderungswert. Unzählige Beispiele wären anzuführen, wie treffend er namentlich den alten, chronikalen Ton mittelalterlicher Texte zu gestalten verstand; ich weise nur auf das prachtvolle Fabellied „Der Kuckuck und die Nachtigall" (aus dem „Ausbund schöner weltlicher und züchtiger Lieder"), auf die psalmodierenden Gesänge des Augustinus usw. hin. Auch der holde „Meerstern", ein süss-inniges Lied zum Preise der Jungfrau Maria aus dem Mittelalter, gibt einen neuen Beweis für diese Assimilationskunst des Meisters. Der Gesang zerfällt in zwei Teile, und es muss bei der auffallenden Verschiedenheit ihrer Faktur dem Tondichter etwas ganz Konkretes vorgeschwebt haben. Offenbar versetzt uns der erste auf das Meer, auf jenes tiefdunkelblaue Meer Neapels, in dem sich der goldglühende Abendhimmel zauberhaft spiegelt. Ein Chor neapolitanischer Schiffer, gewiegt auf schaukelnder Barke, singt dieses Lied an den leuchtenden Meerstern; ganz einfach und schlicht, fast ohne eine Spur von Modulation; die Wellen plätschern sacht den Takt dazu:



dann geht der Gesang, immer in einfachster Harmonie, in den richtigen $^6/_8$-Gondolieren-Takt über, um schliesslich wieder zu der Weise des Anfangs zurückzukehren. Da schreitet am Ufer eine Schar von Mönchen und Chorknaben vorbei. Einen Augenblick bleiben sie stehen, hingegeben dem zauberischen Eindruck, lauschend den lieblichen Klängen — dann aber fallen sie in streng kirchlich fugiertem Satze ein „Sit laus Deo patri" und führen den Lobgesang in schönster Ordnung, als befänden sie sich im heiligen Dome selbst, bis zum Amen durch. Diese vierstimmige Schlussfuge von 40 Takten ist ein kleines Meisterwerk kontrapunktischen Könnens. Der Herausgeber der Gesamtausgabe erklärt in Bd. 16, p. VII: „Wie uns berichtet wird, hat dieser Gesang im Vatikan derartigen Anklang gefunden,

Digitized by Google

dass er dem ständigen päpstlichen Gesangsplan einverleibt ist." — Rühmend hervorzuheben ist das lieblich-innige Einsegnunsglied „O Lämmlein bleibt"; die viermalige Wiederholung der jedesmaligen Strophenschlussworte „O denkt daran", „Es hat's gehört" und „O lasst ihn nicht" ist von einer Milde und Eindringlichkeit, die zu Weihe und Andacht stimmen muss:



b) Psalmen. Von den fünf Psalmen für vierstimmigen Männerchor a cappella, die Loewe komponiert hat, sind drei als op. 100, 101, 102 gedruckt, aber so unbekannt, dass ich nicht weiss, ob der jetzige Verleger Peters-Leipzig überhaupt noch Exemplare davon hat; einer ist vor einigen Jahren als Beilage zu einer Kirchenmusik-Zeitschrift (jetzt auch verschollen) gedruckt; von dem fünften (ungedruckten) endlich sind nur noch autographierte Stimmen (die Schrift von Loewes Hand) in der Musiksammlung der Königl. Bibliothek zu Berlin vorhanden. Der Tondichter hat hier nirgends seiner Phantasie die Zügel schiessen lassen, sondern lediglich das beharrlich durchgeführt, was ihm als reinem Kirchenmusiker oblag: strenge Form des Satzes. Dass auch die Melodie dabei nicht zu kurz kommt, zeigt sich besonders bei dem op. 100 „Der Herr ist mein Hirte", in dem eine mehrmals zufällige Ähnlichkeit mit dem gleichen Psalm aus „Huss" hervortritt und das in seiner ganzen Art und Weise von einer Mendelssohnschen Tondichtung nicht zu unterscheiden ist. Die Neubelebung dieser Stücke wäre um so dankenswerter, als das Repertoire unserer Männerchorvereine nicht gerade durch hervorragende Güte sich auszeichnet.

c) Motetten. Das unter b Ausgeführte gilt in vollem Umfang auch von den Motetten, deren zwei uns Loewe geschenkt hat, beide noch ungedruckt. Die eine von ihnen (Text nach Hebräer 4, 12: Das Wort Gottes ist lebendig und kräftig) werden wir als Musikbeilage im nächsten Heft (IV, 13) im Erstdruck darbieten und überlassen den Musikern das Urteil selbst. Bei der anderen möchten wir kaum unsere Rührung verbergen; der Meister hat sie nach dem ersten Schlaganfall, der ihn betraf (1865),[1]) komponiert und mit zitternder Hand „Die Güte des Herrn ist, dass wir nicht gar aus sind" aus den Klageliedern Jeremiae niedergeschrieben; die nach Loewes Handschrift autographierten Stimmen befinden sich ebenfalls in Berlin.[2])

[1]) Der zweite (1869) endete sein Leben.

[2]) Dort überhaupt fast der ganze ungedruckte Nachlass.

Digitized by Google

d) Kantaten. Diese sind vielfach Jugendwerke, teilweise auch nur fragmentarisch vorhanden. Eine sichere Übersicht lässt sich zurzeit darüber noch nicht geben; doch dürfte Loewe 5—6 komponiert haben. Davon ist eine (Bd. 9, p. 91) veröffentlicht; „Der Friedhof", eine Kantate zum Feste der Verstorbenen. Die Abgeklärtheit des reifen Meisters ist hier noch nicht zu finden; die einzelnen Abteilungen sind in wenig organischer Weise aneinander gereiht; doch wird sich schwerlich jemand dem melodischen Zauber eines Duetts mit Chor entziehen können:



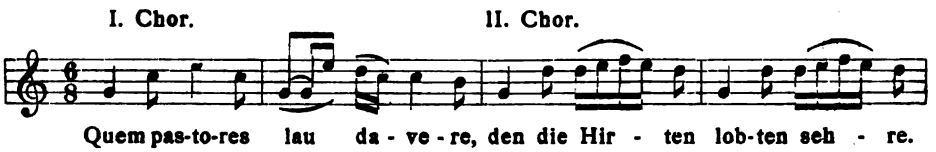
und ebenso ist der Eindruck des ersten Andante maestoso ein machtvoller, indem ein Solo-Tenor, einem Evangelisten gleich, einzelne Verse aus dem Evangelium Johannis vorträgt, immer unterbrochen von einzelnen Verszeilen des Chorals „Wer nur den lieben Gott lässt walten" in prächtiger Harmonisierung.

e) Te deum und Salvum fac regem. Bei dem „Te deum für Chor und Orchester auf die Huldigung Sr. Majestät des Königs von Preussen Friedrich Wilhelm IV." (op. 77) wird man sofort an Richard Wagners „Kaisermarsch" erinnert. Loewe ruft hier das Orchester in seltener Vollständigkeit zu Hilfe und behandelt es in vollendeter Weise. 88 Takte lang — wer denkt nicht an den Anfang des Rheingold? — bewegen sich Chor und Orchester ununterbrochen in der Grundtonart (C-dur). Und welche Steigerung erreicht trotz dieser Einfachheit der Modulation der Meister eben durch die Instrumentation! 16 Takte lang begleitet zunächst das Streichorchester durchaus unisono den Chorgesang; dann treten frisch und leuchtend stark die Holzbläser hinzu; nach weiteren 10 Takten meldet sich das erste Horn und gleich darauf der erste Paukenschlag; in langen Wirbeln verstummt alles zur ersten Fermate. Ein neuer Paukenwirbel, zunächst pianissimo von drei Pauken; die grosse Trommel wird gerührt, und dann bricht es los in donnerndem Fortissimo des ganzen Orchesters: Streicher, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagott und Kontrafagott, Hörner, drei Posaunen, drei Klarinen in C, drei Pauken, zwei Trommeln. Ein Solo-Quintett (Sopran, zwei Alte, Tenor, Bass) leitet zu dem Larghettochor „Te ergo quaesumus" über, zuerst nur vom Streichorchester begleitet; in mächtiger Steigerung gesellen sich allmählich die übrigen Instrumente hinzu, um endlich die pompöse Weise des ersten Satzes aufzunehmen

Digitized by Google

und den ganzen Lobgesang in brausendem Jubel zu endigen. Die ganze Anlage des Werkes erfordert als Raum einen mächtigen Dom. — Über das Loewesche „Salvum" nur ein Wort zu verlieren, erübrigt sich eigentlich; wie viele Tausende haben es nicht in der Schule gesungen und gehört? Hier sei nur erwähnt, dass es der Komponist auch für eine Solostimme gesetzt hat. Seine Wirkung im Raum der Kirche dürfte noch bedeutender und nachhaltiger sein als in der Aula.

f) Kirchliche Kinderchöre. Des bibliophilen Interesses halber erwähnen wir zunächst eine Komposition Loewes aus früher Zeit (1824). In diesem Jahr erschien zu Stettin, gelegentlich der Jubelfeier für den Pommernapostel Otto von Bamberg, das „Ottobüchlein", verfasst vom Prediger Bernhard. Anfangs wohl ziemlich verbreitet, später aber, da es nur für Kinder bestimmt war, schnell dem Untergange geweiht, war das Werkchen fast 80 Jahre verschollen. Vor einigen Jahren entdeckte man in einem zufällig gefundenen Exemplar eine Notenbeilage in Steindruck, und als Komponisten — Loewe. In angenehmer, fasslicher Weise ist der Satz des Lobgesanges gehalten, so, dass der Lehrer „anstimmt" und der Chor der Schüler antwortet. — Weit bedeutender sind die vier kleinen „Weihnachtsresponsorien", in dem bekannten Kirchenlatein und der mehr als freien Uebersetzung (Puer natus, Quem pastores, Gloria in excelsis, In dulci jubilo). Als ein besonders glücklicher Wurf ist das zweite „Quem pastores laudavere", allgemein das „Quempas"-Lied genannt, zu betrachten, mit seiner ganz reizenden, wiegenden Pastoralmelodie:

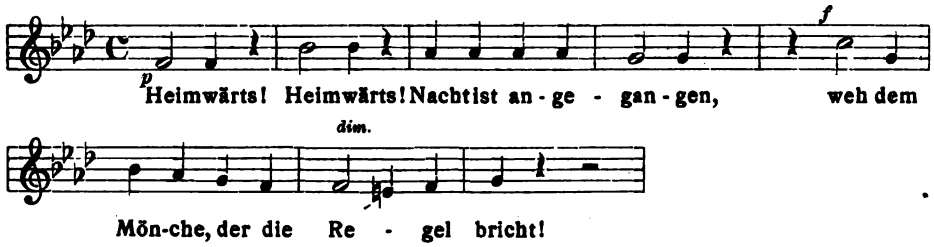


Auf das anmutige „Abendmahlslied" für dreistimmigen Kinderchor mit Orgelbegleitung sei ebenfalls hingewiesen.

g) Solo-Gesänge mit Chor. Äusserst dankbar infolge seiner gut geführten Melodik und der geschickten Arbeit ist ein geistliches Lied von Telschow „Bitte zu Gott um Frieden" für Tenor-Solo, Männerchor und Orgel. Während aber darin ein tieferer Gedankengang vermisst wird, enthüllt uns ein anderes Werk dieser Art den ganzen Genius Loewes. Es ist dies die „Scholastika", von dem Meister als op. 76, No. 2 in den Kranz seiner „Legenden" aufgenommen, für eine Altstimme mit Chor und Klavierbegleitung, aber auch für Orchester bearbeitet. Die etwas schwer verständliche Dichtung Ludwig Giesebrechts behandelt eine Stelle aus den Dialogen Gregors des Grossen. Die Nonne Scholastika fleht ihren Bruder, den Mönch Benedikt, der sie in ihrem Kloster besucht hat,

Digitized by Google

an, sie nicht so schnell zu verlassen, während die Benediktiner-Mönche ihn gebieterisch zur Heimkehr mahnen. Da ballen sich schwarze Gewitterwolken zusammen und strömender Regen stürzt vom Himmel — Gott selbst vollbringt das, was der blinde Eifer des Ordens der liebenden Schwester versagt. Die Brücke wird durch die Gewalt des Unwetters fortgeschwemmt, die Mönche müssen bleiben. Wie der Himmel sich aufklärt, scheidet Scholastika selig lächelnd vom Leben; Mönche und Nonnen singen leise ihr Grablied. Mit einem gemessenen und ausdrucksvollen Andante beginnt das Werk; in die feingearbeitete Polyphonie des Scholastika-Solos dringt fahl und dumpf der Unisono-Gesang der Mönche:



Nach Beendigung des zweiten Solos tritt zu dem andauernden Unisono der Männerstimmen ein zarter zweistimmiger Frauenchor, während die Solostimme (Alt) selbständig über dem kunstvollen Ensemble schwebt. Dumpfe Tremoli und heftige Staccati der Begleitung verkünden das Nahen des Sturmes; die Solostimme mit ihren rollenden Passagen hilft bei der Schilderung mit; ergreifend tönt in das Toben der Elemente der fanatische Mönchsgesang hinein:



Sehr schön ist das Abklingen des Wetters geschildert; das sanfte Eratmen der Natur nach der stürmischen Erregung findet einen musikalischen Ausdruck, der dem wunderbaren Zwischenspiel zwischen den beiden Fanfaren in Beethovens „Fidelio“ ungemein ähnlich ist. Und nun das letzte fromme Grablied der Scholastika — welch würdiges Analogon zu Elisabeths Gebet:



mit dem pianissimo verhallenden Gesamt-Chor:

„Gott ist die Liebe, der Anfang, das Ende,
Gottes das Leben und Gottes der Tod.“

Digitized by Google

Leider hatte ich noch nie Gelegenheit, das Werk in der Kirche mit Orgelbegleitung zu hören.

h) Die Liturgie. Das Manuskript dieses Meisterwerkes, dessen selbständige Veröffentlichung in Bälde begrüsst werden kann, ist im Besitze von Herrn Dr. Runze-Berlin. Die Komposition stammt aus dem Jahre 1847 und weist auf enggedrängtem Raume eine Strenge des Satzes auf, die vor dem minutiösesten Kunstrichter mit vollen Ehren bestehen kann. Während das Kyrie in kanonisch-fugierter Form gehalten ist und man dabei, so oft man es durchgeht, immer wieder die elegante Leichtigkeit bewundern muss, diese Verschlingung der Stimmen auf nur 35 Takte verteilt zu sehen, zeichnen sich speziell das Sanctus und Agnus Dei durch einen üppigen Wohllaut aus. Die Publikation dieser Liturgie wird eine dauernde Bereicherung der Musica sacra darstellen.

III. Kirchliche Oratorien.

a) Die eherne Schlange. (op. 40.) Die tiefsinnige, schwer verständliche Dichtung Giesebrechts entnimmt ihren Stoff aus dem vierten Buch Mose und dem Evangelium Johannis. Loewe hat hier als erster eine ganz neue Form geschaffen, ein Vokal-Oratorium für Männerstimmen, und es ist dem Tondichter ganz ausserordentlich geglückt, die, durch das Fehlen jeglicher Begleitung einerseits, der Frauenstimmen andererseits, gefährliche Klippe der Monotonie zu umschiffen. Instrumente setzen nur da ein, wo sie unbedingt erforderlich sind, wie bei dem Chor der heiligen Leviten, der mit mächtiger Posaunenbegleitung exekutiert wird. Als besonders wirkungsvoll sind hervorzuheben der liebliche Morgengesang am Anfang (Doppel-Solo-Quartett), der getragen-ernste Leviten-Chor, der kolossale Choral des Schlusses und der Schlangen-Chor, eine Fuge mit sehr charakteristischem Thema:



b) Die Apostel von Philippi (op. 48). Dieses Vokal-Oratorium für Männerstimmen gehört ebenso wie das vorhergehende zu den edelsten Aufgaben für einen wirklich geschulten und durchgebildeten Chor. Es ist breiter ausgeführt als die „eherne Schlange"; in seiner ganzen Anlage zeigt sich eine grössere Reife und eine noch virtuosere Beherrschung der ungemein schwierigen, subtilen Form. Die Instrumentalbegleitung hält sich gleichfalls in den engsten Grenzen; sie tritt, wiewohl etwas mehr als in dem vorigen Werke, nur dann ein, wenn die Situation dies gebieterisch erheischt. So ein Paukenwirbel mit dröhnendem Beckenschlag zur Schilderung

Digitized by Google

eines Gewitters, Oboen und Flöten für den Festzug der Griechen, Posaunen bei der grossartigen Prophezeiung der Apostel und der riesigen sechsstimmigen Schlussfuge mit zwei Themen:

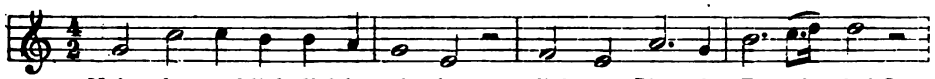


Von vollendeter Schönheit ist das Soloquartett „Wir sind nicht Fremde mehr und Gäste"; edelster Melodik und Form voll das Soloterzett „Denn Männer, fremd zwar von Geschlechte" und der vierstimmige Kanon „Verschmäht, erniedrigt und geringe", ein würdiges Seitenstück zu dem berühmten Kanon aus „Fidelio", wie dieser ein Moment ruhiger, in sich gekehrter Sammlung, wo wir „dem mystisch-stillen Werden des Tonlebens lauschen" (A. B. Marx, Beethoven).

c) Die Festzeiten (op. 66) sind als Loewes Hauptwerk auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu betrachten. Die Zeit der Komposition reicht von 1825—1836, indem er nur nach und nach die einzelnen Nummern in den betreffenden Zeitabschnitten des Kirchenjahres entwarf; 1837 wurde dann das Werk zusammengestellt und geordnet. Die Worte sind grösstenteils aus der heiligen Schrift entlehnt nach Beratung mit Geistlichen und geistlichen Dichtern. Die „Festzeiten" bestehen aus drei grossen (acht kleinern) Abteilungen, nämlich Advent und Weihnachten, Fasten, Charfreitag und Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten und Trinitatis. Sie können demnach sowohl als ein Ganzes als auch in ihren einzelnen Teilen aufgeführt werden; und diese Aufführung ist eine relativ einfache, indem ausser dem Chor nur vier Solisten erforderlich sind, da von der Einführung von Personen Abstand genommen wurde. Auch für kleine Chor-Vereine, die nur über geringe Mittel verfügen, eignet sich das Werk; wo nämlich ein Orchester nicht zur Verfügung steht, genügt, wie der Meister einleitend hervorhebt, der (zugleich als Orgel-Auszug hergestellte) Klavier-

Digitized by Google

auszug. Nach einer feierlichen Einleitung setzt ein Solo-Quartett mit Chor ein, so zwar, dass immer je eine Strophe von einer der Solostimmen gesungen wird und der Chor diese mit biblischen Worten bekräftigt. Reizend ist die Solo-Melodie erfunden:



Dann vereinigen sich die Soli zu einer schönen Kantilene, um von dem vom Chor gesungenen, mächtig figurierten Choral „Wachet auf, uns ruft die Stimme" abgelöst zu werden. Weihnachten beginnt mit einem sanften Pastorale und dem Tenor-Solo „Es waren Hirten beisammen auf dem Felde". Es wird keinem einfallen, diese Stelle mit der gleichen hochberühmten aus Händels „Messias" vergleichen zu wollen; aber auch Loewe hat eine sehr verdienstvolle Arbeit geliefert, bei der namentlich der Wechsel des Chors („Ehre sei Gott in der Höhe" usw.) und der Solostimme („Vom Himmel hoch da komm' ich her") interessant und charakteristisch ist. Der Chor verbreitet sich in streng kanonischer Form und wird abgelöst durch ein wunderliebliches Idyll der Solostimmen:



das vom Chor aufgenommen und durchgeführt wird. Aus dem zweiten Teil sind zunächst die sogen. „Improperien" höchst bemerkenswert. Sie werden teils von den Solisten, teils vom Chor, teils von beiden durchweg a cappella gesungen und hinterlassen gerade durch ihre vornehme Einfachheit einen tiefgehenden Eindruck; in gleicher Weise das geistliche Idyll „Magdalena weilt am Grabe" für Sopran- und Tenor-Solo in der Abteilung „Ostern". Die weiteren Chöre „Gott fähret auf mit Jauchzen" und „Ehre sei dem Vater und dem Sohne" gemahnen durchaus an Händel. Wie innig übrigens Loewe an seinem Werke hing und mit welcher Hingebung er es ausgeführt hat, das beweisen wohl am besten seine eigenen Worte am Schluss der Vorrede: „Die Gnade aber des Herrn sei mit mir und denen, welche das Werk ausführen und hören."

d) Die Heilung des Blindgeborenen (op. 131). Mit diesem Werke, das der Tondichter schon an der Schwelle des Greisenalters schuf, beginnt eine Serie von drei Werken neuer Gattung. Es handelt sich, ebenso wie in den bald folgenden e und f, um eine kleine Form; fast könnte man von einem „Oratorium domesticum" sprechen, da ausser den Singstimmen nur die Orgel oder das Klavier mitwirkt. Speziell von der

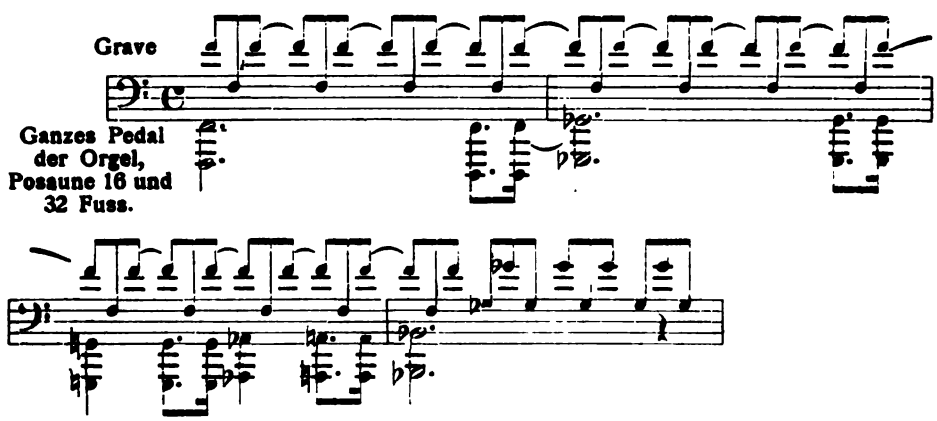
Digitized by Google

„Heilung des Blindgeborenen" bemerkt Loewe, dass der erste Teil als Kirchenstück während des Gottesdienstes vorgetragen werden kann, ebenso der vierte Teil am Sonntage Misericordias Domini, während der zweite und dritte Teil nur für die Aufführung des ganzen Werkes, die im ganzen eine Stunde dauert, in Frage kommt. Die von Loewe besonders geliebte Form des geistlichen Idylls bildet den Kernpunkt des ersten Teils; lang ausgesponnene Koloraturen der Singstimme malen recht realistisch die Knetung des heilkräftigen Teiges aus Speichel und Erde durch Jesus, frisch registrierte Orgelgänge:



den Lauf des Kranken und das Plätschern der Wellen des Teiches, und ein reizendes Pastorale leitet zu einem rhythmischen Choral „feierlich langsam und majestätisch" über. Prächtig ist auch der Schluss des Werkes gearbeitet, ein Bass-Solo „Ich bin ein guter Hirte", begleitet von der Orgel und dem vom Chor gesungenen Choral „Jesus ist mein Hirt."

e) Die Auferweckung des Lazarus (op. 132), in gleicher Weise wie der „Blindgeborene" für Solo, Chor und Orgel komponiert, wird wenigstens hin und wieder zu Gehör gebracht. Die Schlussepisode dieses Werkes gehört mit zu dem Grossartigsten, was der Meister geschaffen; hier dringt der unerreichte Balladenkomponist durch die Strenge der Form und beseelt sie mit seiner Phantasie. Wie machtvoll ist der Gedanke, die Orgel in seltsamen Disharmonieen, aber mit vollen Stimmen ohne Mixturen, einsetzen zu lassen, wenn der Stein von dem Grabe des Lazarus gewälzt wird! Unwillkürlich wird man bei der Stelle:



Digitized by Google

an das Riesenmotiv aus dem „Rheingold“ erinnert. Dasselbe kolossale Thema findet seine Fortsetzung in dem gespenstischen Unisono-Chor:



bis es dann wie selige jubelnde Erlösung hervorbricht bei den Worten des Heilandes:



und der Chor ein Halleluja anstimmt, wie es ergreifender und freudiger nicht gesungen werden konnte.

f) Johannes der Täufer, das dritte der Vokal-Oratorien mit Begleitung der Orgel und um dieselbe Zeit entstanden, ist bisher leider ungedruckt. Hier ist vor allem die Einleitung interessant, die den schlagenden Beweis erbringt, dass Loewe ein wirklicher Vorgänger Wagners war. Der Lauf des Jordan, das ruhige Wogen des heiligen Stromes soll musikalisch geschildert werden; und die ganze Anlage dieses Tonstücks hat eine frappante Ähnlichkeit mit der ersten Rheingold-Szene. Zunächst ein paar langgezogene tiefe Töne, dann wird es lebhafter und lebhafter, bis schliesslich durch immer neue Umbildung des äusserst glücklich gewählten Wellenmotivs, das seinerseits wieder dem bekannten „Nöck“ sehr ähnelt:



in den Hörern mit zwingender Gewalt der Eindruck eines stetig dahinfliessenden Gewässers erzeugt wird. Näher auf das Werk einzugehen, das hoffentlich bald durch den Druck allgemein zugänglich gemacht wird, verbietet der Raum.

g) Das Sühnopfer des neuen Bundes, vor einigen Jahren in Partitur erfreulicherweise gedruckt und speziell in Bremen durch Musikdirektor Gareis verschiedentlich zur Aufführung gebracht, stellt eine Erweiterung der eben besprochenen Form insofern dar, als zur Orgel noch die Begleitung durch Streichorchester hinzutritt. Der intime Charakter der Anlage wird dadurch nicht gestört, vielleicht noch erhöht. Ich habe vor einiger Zeit (Blätter für Haus- und Kirchenmusik 1900, No. 11) dieses Werk einer eingehenden Besprechung unterzogen und möchte, um mich nicht zu wiederholen, darauf nur hinweisen.

Digitized by Google

h) Hiob ist neben den „Festzeiten" der Kernpunkt von Loewes kirchlichem Schaffen, er teilt aber das Schicksal zahlreicher anderer Werke — man hat es vergessen, weil es niemals gedruckt worden ist. Gleich die erste Nummer weist darauf hin, dass wir es hier mit allerstrengster Kirchenmusik zu tun haben; nach einer Instrumentaleinleitung von wenig Takten ertönt eine lang ausgesponnene Chorfuge „Selig der Mann, der Anfechtung erduldet". Auf dieses Proömium, das in kirchliche Stimmung und Andacht versetzt, folgt nun abermals eines jener nun schon bekannten geistlichen Idylle: Flöten und Klarinetten blasen eine lieblich-schwermütige Melodie, und ein Tenorsolo erzählt vom schönen Lande Uz, der Heimat Hiobs. Wie ausgezeichnet Loewe hier das morgenländische Kolorit getroffen hat, davon kann sich jeder überzeugen.[1]) In dem „Opfer-Hymnus" in E-dur, für Basssolo mit Chor, ist namentlich die sanfte Hörnerbegleitung von angenehmer Wirkung. Höchst charakteristisch ist das darauffolgende Instrumental-Intermezzo, ein ziemlich ausgedehntes Orchesterstück, in dem wir auf das Erscheinen der Engel und Satans vorbereitet werden: harfengleich wogende Gänge der Violinen, langgezogene Klagetöne der Oboen und Flöten, scharf markierte Stakkatogänge der übrigen Instrumente — das Ganze wieder ein Balladenklang inmitten kirchlicher Töne. Dasselbe Thema gewinnt weiterhin an Ausdehnung und Bedeutung, als die Engel um Jehovas Thron ihre Harfen erheben und ihren Preisgesang „Alle Lande sind seiner Ehre voll" ertönen lassen, und wird schliesslich zu einem wirklichen Leitmotiv. Mit packender Realistik hat Loewe das Eintreffen der Hiobsboten gezeichnet, trotzdem nur das Streichorchester zur Verwendung kommt. Das Rezitativ und Arioso Hiobs ist eine äusserst dankbare Aufgabe für eine Bassstimme. Das oben erwähnte Motiv gelangt in dem nun folgenden grossen rezitativischen Gesange Satans zu vollendeter Macht; beruhigt schliesst der erste Teil mit einem breit ausgeführten, sanften Chorgesange „Was betrübst Du Dich, meine Seele". Im zweiten Teil ist zunächst der melodiöse „Abend-Hymnus", ein Terzett mit Chor, an ein Chopinsches Nocturno gemahnend, bemerkenswert; das folgende Rezitativ und Arioso ist als „Hiobs Todessang" gedruckt;[2]) ein Intermezzo von grösster Bedeutung aber ist das „Gesicht des Eliphas", für Basssolo (Andante mysterioso, in modo phrygico e hypophrygico), mit ganz neuer Verwendung des 30 Jahre vorher in den „Hebräischen Gesängen" veröffentlichten Gesanges gleicher Überschrift (von Lord Byron).[3]) Unter der Bezeichnung „Hiobs Todesschauer" ist das folgende Rezitativ und

[1]) Veröffentlicht in der Gesamtausgabe, Bd. VIII, S. 81.
[2]) Gesamtausgabe, Bd. VIII, S. 74.
[3]) Gesamtausgabe, Bd. VIII, S. 72.

Digitized by Google

Arioso neuerdings publiziert worden,[1]) was leider bei der schönen Arie Hiobs mit Chor:



nicht geschehen ist. Den Höhepunkt erreicht das Werk im dritten Teil, in der grossartigen No. 17 (Soli und Chöre), die wir in der Beilage, um den gewaltigen Eindruck in vollem Umfang wirken zu lassen, vollständig veröffentlichen, ein neuer Beweis für die grosse Bedeutung Loewes als Kirchenmusiker. Nach diesem Satze tritt naturgemäss das Weitere zurück, und selbst der tiefsinnige Schlusschor, ein wirklicher Chorus mysticus:



kann trotz der trefflichen thematischen Arbeit der Stimme des Herrn im Gewitter nicht gleichkommen.

IV. Kirchliche Stücke aus den anderen Oratorien.

a) Die Zerstörung von Jerusalem (op. 30). Aus diesem vielfach unfertigen Jugendwerke, voll genialischer Eingebungen, sei zunächst eine Arie des Hohenpriesters, in edelster Form gehalten, „Gott Abrahams, du Gott der Gnade", erwähnt, die, leicht aus dem Zusammenhange zu nehmen, als inniges Gebet stets ihren Wert behalten wird.[2]) Dasselbe gilt von dem Hymnus „Heilige Liebe" für Solo-Quartett mit Chor, der als Gesang bei Trauungen von Wirkung sein muss. Auf weit höherer Stufe und bereits die volle Meisterschaft in der Beherrschung der strengen Form zeigend, steht das Arioso „Lasst uns an seiner Gnade genügen" für hohen Tenor mit einem figurierten Choral als Chor; es wäre für die gleichen Zwecke zu benutzen. Herrlich in der Musik, scheusslich im Text, ist der „Opferhymnus der Leviten"; eine Umdichtung würde die Kirchenmusik-Literatur um ein gutes Werk bereichern. Das Finale des Oratoriums ist in reinstem Balladenstil konzipiert; von grosser Wirkung ist der mehrmalige Pianissimo-Eintritt von „Geisterstimmen" (zwei Alte und Bariton) mitten im Toben der Zerstörung:

[1]) Gesamtausgabe, Bd. VIII, S. 80.
[2]) Neugedruckt in Bd. XV, S. 156.

Digitized by Google



oder:

b) Die sieben Schläfer (op. 46). Dieses liebliche, vollendete Meisterwerk ist der Typus einer „oratorischen Legende" und seine Aufführung trotz einiger weltlicher Stellen in der Kirche sehr gut denkbar. Als rein geistlich hat zunächst der Psalm „Herr Gott, du bist unsere Zuflucht für und für" (Solo-Sextett) zu gelten, der in seiner Ausführung edelste Kunst bezeugt; namentlich ist dabei das allmähliche Einsetzen der Stimmen, beim tiefsten Bass beginnend und beim hohen Sopran aufhörend, bewundernswert durchgeführt. Das Solo des Bischofs „Nehmet die Fahnen", mit dreistimmigem Männerchor, eignet sich für die Einweihung von Gotteshäusern, während sein Gesang „Lazarus ward auferwecket" ein schönes geistliches Lied darstellt.

c) Gutenberg (op. 55). Aus diesem Werke sei hier der wunderholde „Prozessionsmarsch und Hymnus an die Kirche":



erwähnt.

d) Johann Huss (op. 82), das bekannteste Oratorium Loewes, enthält neben vielen weltlichen auch zahlreiche kirchliche Stücke. Als letzteres ist zunächst der prächtige Satz des „böhmischen" Chorals: „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" zu betrachten (Tenor-Solo mit Chor), ferner der Choral „Gott ist mein Trost und Zuversicht" in eigentümlichster Harmonisierung, der Psalm 23 „Der Herr ist mein Hirte" für Tenor-Solo und Chor (vgl. No. II, b), das Choralgebet „Nur eins, mein Gott, will bitten ich" (für Tenor). Zwei Nummern aber gehören zu den Perlen der Literatur: es ist der Psalm „Israel hat dennoch Gott zum Trost" für Tenor, rührend und erschütternd durch die einfache Wehmut und Trauer

Digitized by Google

seiner Melodie,[1]) und vor allem das „Kyrie eleison", von Loewe als „Missa canonica" bezeichnet, für gemischten Chor, ein Werk, das man getrost — es ist keine Übertreibung — für eine Komposition von Johann Sebastian Bach halten kann. Dass sich geschulte Kirchenchöre diese Missa entgehen lassen, ist ebenso unerklärlich wie vieles andere in dieser Welt.

e) Palästina (ungedruckt, komponiert 1841) enthält mehrere Choräle und ein schönes geistliches Abendlied für Tenorsolo mit Chor:

„Bei der Abendglocke, aller Orten,
Wie es leis' in jeder Brust erwacht!
Jeder Tag zieht durch die Purpurpforten
Gott geheiligt in der Sternenacht."

Das geistliche Lied (Quartett mit Chor):

„Opfer, das einmal von Gottes Sohne
Auf der Schädelstätte dargebracht"

ist, abgesehen von der stimmlichen Durchführung, dadurch interessant, dass das Grals-Motiv aus „Parsifal" darin deutlich in die Erscheinung tritt. Dieses ist ja weiter nichts als eine Entlehnung aus dem Amen der katholischen Liturgie und als solches von Loewe bereits in seiner Ballade „Der Gang nach dem Eisenhammer" verwendet worden.

f) Der Meister von Avis, komponiert 1843, ein höchst interessantes, leider ebenfalls noch nicht veröffentlichtes Werk, birgt von rein kirchlichen Gesängen nur das „Fac me cruce" mit seinen Fortsetzungen für Tenorsolo mit Chor in sich.[2]) Wiewohl sie nicht ganz im strengen Sinne als „geistliches Lied" zu erklären ist, kann ich es doch nicht unterlassen, auf die überaus schöne Tenor-Arie „Euren Helfer, euren Sieger suchet droben, nicht in mir" (als „des Meisters Phönix-Sang" gedruckt)[3]) hinzuweisen; eine derartig gottselige Verklärung, wie sie dieses Werk von Anfang bis zum Ende durchzieht, dürfte schwerlich oft angetroffen werden.

g) Polus von Atella (ungedruckt). Die wichtigsten kirchlichen Stellen sind dankenswerter Weise in der Gesamt-Ausgabe zum Abdruck gelangt,[4]) als Anhang zu dem zweiten Bande der „Legenden". Denn „Polus von Atella" ist wieder weiter nichts als eine „oratorische Legende". Diese Nummern sind:

1. Gesang des Bischofs nebst Kyrie,
2. Wechselgesang des Polus und Bischofs nebst Kyrie,
3. Gesang der Persis,
4. Des Polus Taufe,

---

[1]) Bd. XVI, S. 75.
[2]) Bd. II, p. 58—61.
[3]) Bd. II, p. 54.
[4]) Bd. XIV, p. 112 ff.

Digitized by Google

letzteres Stück bemerkenswert durch das Grandiose der Wirkung bei grösstmöglicher harmonischer Einfachheit.

h) Das Hohe Lied Salomonis (ungedruckt[1]), einer der erhabensten Lobgesänge der Liebe, welche die Poesie aufzuweisen hat, ist durch die Merkwürdigkeit seines Inhaltes von jeher ein Objekt gelehrten Streites gewesen. Die Ansicht, dass es sich dabei um ein rein weltliches Liebeslied handele, dürfte irrig sein, da es als solches schwerlich ein kanonisches Buch geworden wäre, ebenso aber die Meinung derjenigen, die Salomo eine prophetische Vorahnung der weltüberwindenden Liebe Christi imputieren. Auf Wunsch Loewes ist deshalb auch die glutvolle Dichtung unangetastet geblieben und ihre symbolische Deutung lediglich auf einen kleinen „Epilog" beschränkt worden. Dieser Epilog ist demgemäss auch das einzig kirchliche Stück in dem Werke: ein „rhythmischer Choral" für Chor und grosses Orchester, zum erstenmal in der Gesamtausgabe — Klavierauszug von Loewe selbst — gedruckt.[2])

i) Franz von Assisi, von dem der Meister uns nur ein Fragment, den ersten Teil, hinterlassen hat, ist vor kurzem in toto zum erstenmal veröffentlicht worden.[3]) Für uns kommt hier ein klangvolles „Ave Maria" für gemischten Chor in Betracht, das ebenso wie das geistliche Lied „Christi Reich im Lichte droben" (Solo-Quartett und Chor) durchaus selbständig verwertet werden kann. Bemerkenswert ist, dass Loewe, ebenso wie Mendelssohn im „Paulus", die vom Himmel rufende Stimme als Quartett („Soli im höhern Chor") gesetzt hat.

k) Aus der Oper „Malek Adhel" sei der Vollständigkeit wegen noch die sogen. „Karmel-Legende" erwähnt, als „heiliges Lied" in die Gesamtausgabe aufgenommen,[4]) auch früher bereits mehrfach gedruckt. Ein tief religiöser Zug und eine weihevolle Stille geht durch diese Schilderung des Lebens der Nonnen auf dem Berge Karmel; die Begleitung ist im strengsten, edelsten Stil gehalten. Wunderbar in Melodie und Harmonie ist der Mittelsatz.

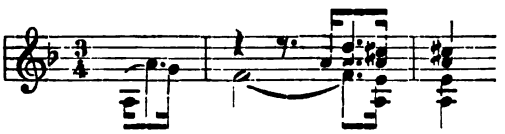
V. Kirchliche Instrumental-Werke.

a) Für Klavier. Die als op. 28 veröffentlichte legendäre Tondichtung „Der barmherzige Bruder" ist ein einfaches melodisches Musikstück, das sich als Präludium für Orgel oder Harmonium eignet. Weit bedeutender, ein vollständiges Programm aufweisend, aber sind die „Biblischen

[1]) Das „Hirten-Liederspiel" daraus wird im Ersatzband der Ges.-Ausg. erscheinen.
[2]) Bd. XVI, p. 33.
[3]) Bd. XIV, p. 134 ff
[4]) Bd. XIV, p. 4.

Digitized by Google

Bilder" (op. 96), sehr zu Unrecht vernachlässigte Werkchen. Das erste von ihnen „Bethesda" genannt, hat es sich zur Aufgabe gemacht, Evang. Joh. Kap. 5, V. 2—9 zu schildern, die bekannte Legende von dem Teiche Bethesda, der von Zeit zu Zeit von einem Engel beweget ward und danach dem ersten, der hineinstieg, Heilung seiner Gebreste brachte. Das Stück besteht aus mehreren Teilen; der erste, ernst und schwer, beschreibt die regungslose Ruhe des Gewässers und das Stöhnen der Kranken, die am Ufer liegen. Ein gewisser Anklang an die Einleitung zum 2. Akt des „Fidelio" ist in dem Hauptthema nicht zu verkennen:



ein lang ausgedehnter schneller Mittelsatz, pp beginnend und sich bis zum ff steigernd, schildert das Geriesel der Wellen und mit sanfter Kantilene zugleich die Heilung der Leidenden:



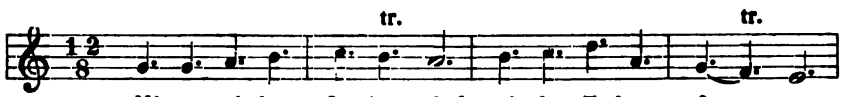
Die Bassmelodie wird melodischer und inniger und leitet, sanft verhallend, zu dem Anfangs-Motiv über; dieses aber wird erweitert und erhält einen freudig-triumphierenden Charakter, als Jesus durch ein Wunder den „Mensch daselbst, der 38 Jahre krank gelegen", heilt. No. 2, überschrieben „Der Gang nach Emmahus", ein inniges Lied ohne Worte, versinnbildlicht die von süss-geheimem Schauer durchbebten biblischen Worte: „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget" (Ev. Lukas, Kap. 24, V. 29). Das dritte endlich, „Martha und Maria", nach Ev. Lukas, Kap. 10, V. 28—42, ist das bedeutendste und atmet Mozartsche Reinheit. Nach feierlich-langsamer Einleitung folgt der Hauptteil, eine bemerkenswert klar gearbeitete Fuge:

Digitized by Google



Ein kleines seelenvolles Rezitativ, die schüchterne Frage der Martha an den Heiland, bildet den Übergang zu dem Adagio, den Worten Jesu: „Maria hat das gute Teil erwählet, das soll nicht von ihr genommen werden."

b) Das Quatuor spirituel. Dieses höchst eigentümliche „geistliche Streichquartett" (op. 26) ist im Buchhandel längst vergriffen. Wie dankenswert wäre ein Neudruck des interessanten Werkes! Der erste Satz, ein Allegro serioso, ist nach dem 77. Psalm, V. 2—10, komponiert („Ich schreie mit meiner Stimme zu Gott"), in strengstem Stil und eigenartiger Harmonie. Sehr merkwürdig ist der zweite Satz „Andante. Phrygice, über einen alten, schon vor der Reformation bekannten canto fermo"; tr. tr.



Dieser Cantus firmus wird von der ersten Violine gebracht und von den drei anderen Instrumenten breit umwogt; darauf bringt die zweite Geige die Fortsetzung: tr. tr.



In gleicher Weise fahren Bratsche und Cello fort. Am Schlusse dieses kunstvoll gearbeiteten Kanons bringen alle Instrumente die phrygische Melodie:



Das ganze verklingt mystisch und klagend im „Kyrie eleison". Der dritte Satz (an Stelle des Menuetto) ist „Moderato mysterioso" überschrieben und trägt als Motto die Worte „Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir" etc. Der Schlusssatz, ein kräftiges fugiertes Allegro con spirito hat Vers 91 des 77. Psalms zum Vorwurf „Ob Tausend fallen zu meiner Seite":



Digitized by Google

Die wenigen Worte genügen, um zu zeigen, dass es sich in der Tat hier um ein ganz eigenartiges, von jeder Schablone abweichendes Werk handelt.

VI. Der „musikalische Gottesdienst".

Unter diesem Titel hat Loewe ein Lehrbuch veröffentlicht, das, in autographiertem Druck vervielfältigt, früher viel gebraucht wurde, heute aber unauffindbar geworden ist. Es enthält eine Anweisung für alles das, was in der evangelischen Kirche von Kantoren und Organisten verlangt wird, und ist zugleich ein vollständiges Choralbuch, mit Vor-, Nach- und Zwischenspielen. 158 Choräle und geistliche Lieder hat der Meister zum Teil neu harmonisiert und mit Anmerkungen technischer und historischer Natur versehen; die von ihm komponierten kleinen Orgelstücke sind teilweise so reizend und instruktiv, dass das Verschollensein des Büchleins aufs tiefste zu beklagen ist. Verf. dieses ist im Besitz eines Exemplars und stellt es für einen Neudruck gern zur Verfügung. Die heutige Harmoniumliteratur besteht zum grossen Teil aus allen möglichen und unmöglichen Arrangements; gute Originalwerke sind sehr spärlich vorhanden. Um so dankbarer ist es zu begrüssen, dass der Tondichter, dem wir so vieles Herrliche und Unvergängliche in der edlen Musica verdanken, uns auch auf diesem Gebiete nicht im Stich gelassen hat.



Digitized by Google

WAGNERS DIRIGIERKUNST

von Dr. Wilhelm Kleefeld-Berlin

H Lindloff



Jede neue Kunst zeitigt eine neue Technik, die für den schaffenden wie nachschaffenden Künstler von leitendem Einfluss wird. Hat schon die schöpferische Tat des Genies die stärksten Widersacher gezeitigt, so stösst die neue Technik auf den gewaltigsten, nachdrücklich behaupteten Widerspruch. Die Nachschaffenden stehen ja naturgemäss jeder Umwälzung noch fremder und feindlicher gegenüber als die in eigener Gestaltungskunst vordringenden Strebegeister. Die stärkste Opposition gegen Wagner ging anfangs von jenen Orchesterleitern und Dirigenten aus, die, aus ihrem gewohnten Geleise herausgestossen, ihre Autorität, ihre gesicherte Lebensstellung in Gefahr sahen.

Obwohl Wagner doch nahezu ausschliesslich Bühnendichter, so hat seine neue Offenbarung eine vollständige Umwälzung der gesamten Dirigierkunst, in der Oper, wie im Konzertsaal hervorgerufen. Die alte, mit dem Heiligenschein umwobene, aber innerlich verknöcherte Interpretationsweise fiel einer Revolution zum Opfer, die erst nach langen Kämpfen, nach schwankenden Entscheidungen ein wirklich neues lebensfähiges Prinzip an ihrer Stelle auf den Thron erhob.

Schon Jahrzehnte vor der Veröffentlichung der grundlegenden Schrift „Über das Dirigieren" hatte sich die darin gegründete Anschauung praktisch durch Wagners Wirken und Walten kundgetan. In Dresden fand er zuerst das Feld zu grösserer einflussreicherer Dirigentenwirksamkeit. Die schlimmen Erfahrungen, die er vorher in deutschen und französischen Landen gesammelt, sie befruchteten den dürren Boden schablonenhafter Gewohnheitsmässigkeit und trieben eine neue Saat. Wie mühsam war da nur die kleinste Veränderung, die bescheidenste Neuerung zu erkämpfen! Den Anlass von Spontini's, des gefeierten Berliner Generalmusikdirektors, Gastdirektion in Dresden musste Wagner wahrnehmen, um eine neue Aufstellung des Orchesters durchzusetzen. Indem er die damals angeordnete von einigen schrullenhaften Zufälligkeiten säuberte, gelangte er zu dem für richtig erachteten System,

Digitized by Google

„wonach das Quartett der Saiteninstrumente gleichmässig über das ganze Orchester sich ausbreitet, die durch Kulmination auf einen Punkt erdrückenden Blech- und Schlaginstrumente getrennt, auf beide Flanken verteilt, und die zarteren Blasinstrumente in geeigneter Annäherung als Kette zwischen den Violinen sich dahinziehen; wogegen die Zerteilung des Instrumentalkomplexes in zwei Hälften, die der Saiten- und die der Blasinstrumente, eine wirkliche Rohheit und Gefühllosigkeit für die Schönheit eines sich innig verschmelzenden, überallhin gleich wirkenden Orchesterklanges sich bekundet."

Hier war ein wertvoller Schritt zu zweckentsprechender Verteilung der Tonfarben über die Palette des Orchesters getan, eine Neuerung erzielt, die für unser ganzes modernes Musizieren von grösster Tragweite gilt. Die ersten praktischen Resultate der Wagnerschen Dirigierkunst traten in Dresden zu Tage. Sie wurden in jubelnder Begeisterung von Franz Liszt übernommen und in seiner mehr theoretisierenden Darstellungsweise zu verwerten gesucht.

1847 hatte Liszt die Hofkapellmeisterstelle in Weimar angenommen und in kürzester Frist zu einer „Hochwacht der neudeutschen Richtung" gemacht, nicht nur in Hinsicht des Geistes der aufzuführenden Werke, sondern auch der Art ihrer Interpretation. Freilich waren die Meinungen berufener Beurteiler geteilt über die praktische Nutzanwendung der Lisztschen Durchführung. Er war vom Virtuosentum zu der Direktionsstellung hinübergestürmt, er hatte keine vorbereitenden Stellungen bekleidet und so die technischen Hilfsmittel zu untrüglicher Deutlichkeit in der praktischen Übertragung seiner Auffassung nicht erschöpfend zu verwerten gelernt. Noch 1857 lehnt sich ein Musiker von der Bedeutung Ferdinand Hillers gelegentlich der Leitung des Aachener Musikfestes gegen den Orchesterführer Liszt auf, dem er in persönlicher Freundschaft eng verbunden war. Wie gross und bedeutungsvoll aber vom ersten Augenblick an die Erfassung des Dirigentenberufs in ihm pochte, das zeigt sein Bekenntnis, das er in einer Art von Vorerinnerung den Partituren seiner ersten symphonischen Dichtungen beigegeben:

„Eine Aufführung, welche den Intentionen des Komponisten entsprechen und ihnen Klang, Farbe, Rhythmus und Leben verleihen soll, wird bei meinen Orchesterwerken am zweckmässigsten und mit dem geringsten Zeitverlust durch geteilte Vorproben gefördert werden. Demzufolge erlaube ich mir, die Herren Dirigenten, welche meine symphonischen Dichtungen aufzuführen beabsichtigen, zu ersuchen, der Generalprobe Separatproben mit dem Streichquartett, andere mit Blas- und Schlaginstrumenten vorangehen zu lassen.

Gleichzeitig sei mir gestattet zu bemerken, dass ich das mechanische, taktmässige, zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es an manchen Orten noch üblich ist, möglichst beseitigt wünsche, und nur den periodischen Vortrag, mit dem Hervortreten der besonderen Akzente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancierung, als sachgemäss anerkennen kann. In der geistigen Auffassung des Dirigenten liegt der Lebensnerv einer symphonischen Produktion, vorausgesetzt, dass

Digitized by Google

im Orchester die geziemenden Mittel zu deren Verwirklichung sich vorfinden; andernfalls möchte es ratsamer erscheinen, sich nicht mit Werken zu befassen, welche keineswegs eine Alltags-Popularität beanspruchen.

Obschon ich bemüht war, durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, dass manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen lässt und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten als der Aufführenden, zur durchgreifenden Wirkung gelangen kann. Dem Wohlwollen meiner Kunstgenossen sei es daher überlassen, das Meiste und Vorzüglichste an meinen Werken zu vollbringen."

Wenn hier auch die ganze Dirigierauffassung zunächst im Hinblick auf die eigenen Schöpfungen zu Tage trat, so war doch mit leichter Hand die Verallgemeinerung auf die ganze neuere, von Wagner gegebene und durch Wagner bestimmte Tonkunst daraus zu folgern. Protest gegen das „mechanische, taktmässige, zerschnittene Auf- und Abspielen", Inthronisierung des Musikgeistes über die Materie — das ist die Quintessenz seines Wollens.

Naturgemäss fand diese neue Art der Interpretation, wie alles Neue, reichlichen Widerspruch. Starke Anfeindungen trafen Liszt. Die Wolken zogen sich immer dichter und unheimlicher um sein Haupt zusammen, bis sich 1853 ein prasselndes Angriffsgewitter über ihn entlud. Schon bald nach dem Antritt der Weimarer Stellung hatte er zahlreiche Anträge zu Dirigenten-Gastspielen erhalten. Hier handelte es sich um eine Opernleitung, dort um die Durchführung eines ganzen Musikfestes. Fast immer war man geteilter Meinung über seinen Dirigentenerfolg. Man vermisste die technische Meisterschaft, die ja der Mehrzahl seiner Kollegen bisher als das höchste, wenn nicht einzige Ziel gegolten. Gelegentlich des Karlsruher Musikfestes entstand ein förmliches Sturmlaufen gegen die Dirigententyrannei Liszts. Ein Sturmlaufen, dem der Angegriffene mit einem kategorischen Majestätserlass seiner unerschütterten Auffassung antwortete, die grossenteils als ein Widerhall von Wagners Dirigentenlehre gelten kann:

„In verschiedenen Berichten, welche über das Karlsruher Musikfest veröffentlicht wurden, scheint über einen Punkt genügende Übereinstimmung zu herrschen: ‚über die Unzulänglichkeit meiner musikalischen Leistung'. — Ohne hier erörtern zu wollen, in welchem Grade absichtliches Vorurteil zu dieser Meinung beigetragen habe; ohne ferner zu untersuchen, inwieweit dieselbe durch die einfache Tatsache hervorgerufen wurde, dass die Wahl mit Übergehung der Kapellmeister von Karlsruhe, Darmstadt und Mannheim auf mich gefallen war: so würde es dennoch mir keinesfalls zukommen, Ansprüche zu erheben, welche sich mit jener Behauptung in Widerstreit befänden — falls ihr eine faktische und rechtliche Basis zugrunde läge. Aber gerade dies muss ich sehr bestimmt in Abrede stellen.

Was zunächst die Tatsache betrifft, so scheint man nicht bestreiten zu können, dass das Programm insgesamt sich einer vorzüglichen Ausführung zu erfreuen hatte, dass das Verhältnis und die Klangwirkung der, in Berücksichtigung der gewählten

Digitized by Google

Lokalität zusammengestellten Instrumente, befriedigend und selbst vortrefflich genannt werden muss. Naiver Weise gibt man das sogar mit dem Beisatz zu: dass es wahrhaft überraschend sei, dass das Ganze so vortrefflich ausgefallen sei, ‚trotz der Unzulänglichkeit meiner Leitung'.

Ich bin weit davon entfernt, mich mit den Pfauenfedern der Orchester von Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt schmücken zu wollen, und gewiss mehr als irgend jemand geneigt, den ausgezeichneten Talenten ihrer einzelnen Mitglieder volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Aber dennoch muss ich es durch das Zeugnis meiner Gegner selbst als erwiesen betrachten, dass die Aufführung zuweilen überraschend, und im ganzen weit besser sich herausgestellt hat, als man zufolge meiner Direktion zu erwarten sich berechtigt glaubte.

Ist diese Tatsache einmal zugegeben, so bliebe mir nur noch übrig zu untersuchen, ob ich denn wirklich derselben so völlig fremd sei, wie man mit besonderer Vorliebe zu behaupten sucht, und welche Gründe wohl dazu bestimmen konnten, einen Orchesterdirigenten dergestalt öffentlich anzuklagen, obgleich die Ausführung seines Orchesters zufriedenstellend war, zumal wenn man billigerweise die Neuheit der gebotenen Musikstücke für beinahe das ganze Personal in Betracht zieht. Denn, wie es in Karlsruhe hinreichend bekannt ist, war die neunte Symphonie ebenso wie die Werke von Wagner, Berlioz, Schumann usw. gründlich nur mir allein bekannt, was daraus erklärlich ist, dass sie früher an diesen Orten noch zu keiner Aufführung gelangt waren — mit Ausnahme des Satzes von Berlioz, den nur ein Teil der Karlsruher Kapelle unter des Komponisten eigener Leitung (in Baden) mitgespielt hatte.

Wende ich mich nun zu der Frage nach der Berechtigung dieses Urteils: ob man mit gutem Gewissen und vollkommener Sachkenntnis mir den Vorwurf machen könne, ein unzulänglicher, unerfahrener, unsicherer usw. Dirigent zu sein — so sei es mir, ohne mich rechtfertigen zu wollen (was ich bei denen, die auf mein Verständnis eingehen, nicht nötig zu haben glaube), dennoch gestattet, eine Bemerkung zu machen, welche auf den Grund der Sache selbst zurückgeht.

Die Werke, für welche ich öffentlich meine Bewunderung und Vorliebe bekenne, gehören der Mehrzahl nach zu denjenigen, welche die mehr oder minder namhaften — insbesondere die sogenannten ‚tüchtigen' Kapellmeister — wenig oder gar nicht ihrer persönlichen Sympathie wert finden, und zwar dergestalt, dass eine von ihnen veranstaltete Aufführung zu den Seltenheiten gehört. Diese Werke, von denjenigen an, welche man jetzt gewöhnlich als dem Stile der letzten Periode Beethovens angehörig bezeichnet (und deren Ursprung man vor noch nicht langer Zeit, mit grossem Mangel an Ehrfurcht, durch die ‚Taubheit' und ‚Geistesverwirrung' Beethovens erklärte!) erfordern, meinem Urteile nach, von seiten der ausführenden Orchester einen Fortschritt — dem wir uns jetzt zu nähern scheinen, der aber noch weit entfernt ist, allerorten seiner Verwirklichung entgegenzugehen — einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisierung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasieren und zu deklamieren, und Schatten und Licht im ganzen zu verteilen: mit einem Wort einen Fortschritt im Stile der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigierenden Musiker ein Band anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger gekittet wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Taktteiles (1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4) einem sinn- und verständnisvollen Ausdruck entgegenarbeiten. Hier, wie allerwärts, tötet der Buchstabe den Geist — ein Todesurteil, das ich nie unterzeichnen werde, wie gehässig auch in ihrer geheuchelten Unparteilichkeit die Angriffe ausfallen, welchen ich ausgesetzt sein mag.

Digitized by Google

Für die Werke von Beethoven, Berlioz, Wagner usw. sehe ich noch weniger als für andere die Vorteile ein (die ich auch anderwärts mit Überzeugung bestreiten möchte), welche daraus entstehen könnten, dass ein Dirigent die Funktion einer Windmühle zu der seinigen macht, und im Schweisse seines Angesichts seinem Personal die Wärme der Begeisterung mitzuteilen sucht. Da namentlich, wo es sich um Verständnis und Gefühl handelt, um ein geistiges Durchdringen, um ein Entflammen der Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, Grossen und Wahren in der Kunst und Poesie: da dürfte die Selbstgenügsamkeit und handwerksmässige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister nicht mehr genügen, sondern dürfte sogar mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst in Widerspruch stehen! Auch werde ich, mit Erlaubnis meiner gefälligen Kritiker, bei jeder weiteren Gelegenheit es bei meiner ungenügenden Fähigkeit (oder ‚Unzulänglichkeit') bewenden lassen, und zwar prinzipiell, und einer inneren Überzeugung folgend, welche mich niemals zu der Rolle eines Takt-Professors herabsinken lassen wird — eine Rolle, zu der mich fünfundzwanzig Jahre Erfahrung, Studium und aufrichtige Begeisterung für die Kunst in keiner Weise geeignet machen.

Bei aller Hochachtung, welche ich vielen meiner Kollegen zolle, und bei aller Bereitwilligkeit, die guten Dienste, die sie der Kunst geleistet haben und noch leisten, mit Vergnügen anzuerkennen, glaube ich mich denn doch nicht verpflichtet, in jedem Punkt ihrem Beispiele nachzuahmen — und zwar ebensowenig, was die Wahl der auszuführenden Werke, als was die Art ihrer Auffassung und Direktion betrifft!

Ich glaube es schon einmal gegen Sie ausgesprochen zu haben: Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht, meiner Meinung nach, darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen — und mit seiner Funktion möglichst zu verschwinden. — Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte.

Und selbst wenn dieser Ausspruch auf noch grössere Opposition einzelner stossen sollte, bin ich ausser stand, eine Meinung, die ich für die richtige halten muss, zu ändern. Für die Weimarer Kapelle hat die Anwendung dieses Prinzips vorzügliche Resultate herbeigeführt, Resultate, welche selbst einige meiner jetzigen Tadler seiner Zeit lobend anerkannt haben. Darum werde ich fortfahren, ohne Entmutigung, ohne falsche Bescheidenheit, der Kunst meine Dienste so zu weihen, wie ich es für das Beste halte — und wie es wohl auch am besten sein wird.

Nehmen wir also den Fehdehandschuh, welcher uns in Gestalt von Schlafmützen hingeworfen wurde, ohne Unruhe und Sorge auf, und beharren wir im Bewusstsein unseres guten Rechtes — und unserer Zukunft.

Weimar, den 5. November 1853. F. Liszt."

Wir sehen, um was es sich handelte. Einmal um die Werke selbst, deren moderner Stil abschreckte, dann aber auch um die moderne Art der Interpretation, die durch die Werke selbst bedingt wurde. Wenn auch in dieser kühnen Replik noch nicht entfernt eine Erschütterung des Selbstvertrauens zu spüren war, so verleideten die endlosen Angriffe doch allmählich Liszt die Weimarer Stellung und es bedurfte ein paar Jahre darauf nur eines äusseren Anlasses, wie des Protestes gegen die Cornelius'sche Oper „Der Barbier von Bagdad" (1858), um ihn endgültig aus dem Amte des Weimarer Orchesterleiters zu vertreiben.

Die neue Idee war also noch nicht zum praktischen Siege durch-

Digitized by Google

gedrungen. Auch die hingebendste Aufopferung Liszts hatte das Feld nicht erobern können. Wagner war somit nach wie vor, wie in der Betätigung der kompositorischen so auch in der Verfechtung der interpretatorischen Anschauungen, auf sich selbst und seine eigene Kraft angewiesen. Wie aber wusste er allzeit und allerorts die zündenden Funken seiner Lehre auszustreuen! Mit Feder und Notenstift verfocht er seine Auffassung, mit Feder und Notenstift gab er Belehrung, Anregung, Neuleitung und Förderung. Durch die Begeisterung seiner Rede, durch die Begeisterung seiner praktischen Orchesterführung hat er machtvoll gewirkt, einen Posten nach dem anderen erobert und langsam aber sicher die erdrückenden Heerscharen seiner dirigierenden Widersacher zu seiner Auffassung, zu seinem Direktionsdogma bekehrt.

Dieses Dogma ist gegründet auf die drei Grundpfeiler aller Interpretationsweisheit: Tempo, Melos, Dynamik. Die Lehre dieser musikalischen Grundbegriffe ist unerschöpflich, fast wie die Tonliteratur selbst. Es kommt aber darauf an, dem Dirigenten die Richtung des Weges zu weisen. Dazu genügt, ihn zum Nachfühlen der wichtigsten Erkenntnisse anzuregen. Durch eigene Beobachtung und Prüfung des in der Führertätigkeit Selbsterlebten findet er dann die Mittel, diese gefühlte Erkenntnis auf alle ihm untergebenen Spieler zu übertragen. Und er muss die Spieler von der Richtigkeit seines Glaubens überzeugen, sonst steht allezeit die Gewohnheit als krassester Ankläger gegen ihn, die Gewohnheit in ihrer äussersten Übertreibung, der Schablone.

Die Schablone ist der schlimmste Feind des Geistes in der Musik, wie in der Kunst überhaupt. Und zur Schablone war die Dirigentengepflogenheit hausbackener Musikanten herabgesunken. Was tut Wagner nicht alles, um sie daraus zu retten! In seinen Werken merzt er die italienischen Zeitmessungen aus und ersetzt sie durch deutsche, um die Dirigenten von dem Gewohnheitszwange italienisch-mechanisierter Zeitempfindung zu befreien. Gewiss bedeutete für die absolute Zeitmessung diese Neubezeichnung eine grosse Unsicherheit. Die typischen Namen hatten nicht nur den Charakter des Zeitmasses, sie hatten zugleich ein durch Gewohnheit völlig sanktioniertes Absolutmass gegeben. Ein Andante con moto, ein Allegro con brio hatte eine ganz feststehende Zeiteinheit erhalten. Ob zum Heile der Kompositionen, muss freilich in Frage stehen. Kehrte man sich doch nicht daran, ob das Andante con moto von Haydn oder von Bethoven vorgezeicheet war, gab ihm vielmehr unter allen Umständen die einmal feststehende Norm! Und doch, wie himmelweit verschieden empfand Haydn und empfand Beethoven solch ein Andante con moto! Es hatte sich eben die ganze Auffassung, die ganze Bestimmung des Andantesatzes sehr geändert. Schon aus dieser einzigen Andeutung

Digitized by Google





IV. 12

CARL LOEWE

Digitized by Google

Digitized by Google

geht hervor, wie schwierig es ist, überhaupt eine feste Bezeichnung für alle Zeiten gültig zu machen, da mit der Auffassung der Musik und ihrer Aufgaben sich naturgemäss auch die Auffassung ihrer Masse ändert. Mit Recht wettert Wagner deshalb gegen das mechanische Metronomisieren und entschliesst sich früh, dieses trügerische Hilfsmittel bei Aufzeichnung seiner Werke zu beseitigen. Durch die neue deutsche Zeitbezeichnung will er die Dirigenten aus dem Gewohnheitstraume wachrütteln, sie zwingen, sich eine eigene Auffassung zunächst der Art, des Charakters eines Tonstücks zu bilden und daraus die genaue metronomische Zeit erst abzuleiten. Er sehnt sich nach der schlichten Handhabung Bachs zurück, dessen Weglassen jeglicher Tempoangabe er als „das im echt musikalischen Sinne Allerrichtigste" hält.[1])

Sehr scharf verurteilt Wagner übertriebene Tempodehnungen. Er protestiert, dass man Rheingold von zweieinhalb auf drei Stunden, die Tannhäuser-Ouvertüre von zwölf auf zwanzig Minuten ausrecke.[2]) Er protestiert gegen die Scheu „vor dem alla breve-Takt", die die Viervierteltschlags-Geschäftigkeit an den Tag lege, um sich besonders wichtig zu machen. Dabei könne man gerade durch Halbetaktschläge den Spielern mehr Ruhe in der Bewegung geben, die Zurückhaltung in der Handbewegung mache sich wohltätig auch in der Zurückhaltung der Spieler geltend. Auf der anderen Seite aber eifert er gleich drohend gegen die Überhastung:

„Da der Menuett in Beethovens achter Symphonie gewöhnlich um ebensoviel zu schnell, wie das Allegretto scherzando zu breit genommen wird, weil die gedankenlosen Interpreten sich die schablonenmässigen Andante- und Scherzoteile immer darunter vorstellen, so kam die ganze wunderbare Symphonie, mit deren Mittelsätzen man zu keinem der gewohnten Effekte gelangte, bei unseren Musikern in das Ansehen einer gewissen Art von beiläufigen Nebenwerken der Beethovenschen Muse, welche es sich nach der Anstrengung mit der A-dur Symphonie einmal etwas leicht habe machen wollen."[3])

Das traurigste Exempel in der Musikgeschichte ist die Iphigenien-Ouvertüre von Gluck, die durch Verkennung der Komponistenabsicht bis zur Unkenntlichkeit überhastet zu werden pflegte und erst durch Wagners energisches Einschreiten wieder in ihrer Urschrift verständlich gemacht wurde. Freilich, meint Wagner, könne mancher Allegrosatz „nicht bestimmt und schnell genug,"[4]) auf der anderen Seite ein Adagio nicht langsam genug genommen werden.[5]) Doch gelte das alles nur in „einem gewissen

[1]) Ges. Schr. Bd. VIII, 275, 3. Aufl., 1898.
[2]) Ebd.
[3]) Ebd.
[4]) Ebd. 287.
[5]) Ebd. 285.

Digitized by Google

zarten Sinne"; das müsse durch seelisches Erfassen von seiten des Ausführenden unterschieden und festgesetzt werden.

Wie schwer sei es nur, eine kräftige Fermate in ihrer Urbedeutung dargestellt zu hören. Man denke an die schweren Fermaten der c-moll Symphonie, die meist als tändelnder Scherz von den Dirigenten aufgefasst seien. Habe man da nicht die Empfindung, als rufe die Stimme des Meisters aus dem Grabe den verdonnerten Dirigenten entgegen:

„Halte du meine Fermate lang und furchtbar! Ich schrieb keine Fermaten zum Spass oder aus Verlegenheit, etwa um mich auf das Weitere zu besinnen; sondern, was in meinem Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Ausdruck der schwelgenden Empfindung ist, dasselbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurierte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf."[1])

Hier in der Fermate begegnen sich gleichsam Adagio und Allegro, um sich gleich darauf wieder für alle Zeiten ewig zu fliehen. Freilich sei all dies Verstehen von Allegro und Adagio in dem Geiste des Tonstücks zu suchen. Es gäbe kein allzeitig wirksames Rezept zur Auflösung solcher Temporätsel. Vor allem betrachte man das weite Gebiet der Tempoübergänge von Adagio bis Allegro, wie sie in jedem Tonstück sich häufen! All dies ist dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen zueinander unterworfen[2]) und diese Gesetze können nicht zartsinnig und mannigfaltig genug erfasst werden. Es genügt also bei weitem nicht, die Grundrhythmik eines Stückes zu verstehen, man muss aus dem Sinne der musikalischen Entwicklung all die Schattierungen des Zeitmasses ableiten und herausziehen, man muss die Modifikationen des Tempos nicht aus der Metronombezeichnung, sondern aus dem Inhalt des Werkes verstehen. Der Komponist ist gar nicht imstande, diese kleinsten Gradunterschiede zahlenmässig zu kennzeichnen. Wenn nicht in der Egmont-Ouvertüre bei der Wiederkehr des Einleitungsmotivs das „bis dahin leidenschaftlich erregte Tempo, sei es auch nur andeutungsweise, durch strafferes Anhalten so weit modifiziert wird, dass das Orchester die nötige Besinnung zur Akzentuation dieser, zwischen grosser Energie und sinnigem Wohlgefühle schnell wechselnden, thematischen Kombination gewinnen kann" — so ist die Absicht des Komponisten vernichtet.[3]) Dies aber stets so, dass das „richtige Gefühl für das Haupttempo nicht erschüttert" wird, das den Grundpfeiler für das rhythmische Gefüge abgibt. Das gilt am meisten von den Übergängen der Tempi. Im cis-moll Quartett folgt auf das einleitende Adagio das Molto vivace im Sechsachteltakt. Dieses ist so behutsam anzufügen,

[1]) VIII. 282.
[2]) Ebd. 287.
[3]) Ebd. 305.

Digitized by Google

„dass für das Erste von einem Tempowechsel gar nichts zu merken ist, dagegen erst nach dem Ritardando, mit dem Crescendo der Vortrag so zu beleben, dass das vom Meister vorgezeichnete schnellere Tempo als eine der dynamischen Bedeutung des Crescendo entsprechende rhythmische Konsequenz hervortritt."[1])

Das schnellere Tempo also nur eine der dynamischen Bedeutung des Crescendo entsprechende rhythmische Konsequenz! Hier kommen wir einen bedeutenden Schritt vorwärts. Die rhythmische Modifikation als solche hat keine eigene Lebensfähigkeit, sie erhält diese erst aus dem thematischen Inhalt, der sich in erster Reihe auf dynamischer Linie errichtet. Also Rhythmik stets in engster Beziehung zur Dynamik.

Wie traurig findet es Wagner gerade um die Dynamik bestellt! Man spiele fast nie anders, als mezzoforte; lasse es zu „keinem wirklichen forte, wie zu keinem wirklichen piano" kommen.[2]) Man müsse in der Dynamik aufbauen wie in der Rhythmik. Wie die Fermate der Eckpfeiler des Zeitmasses, so das gleichmässige starke Aushalten eines Tones der Eckpfeiler der Dynamik. Von den ausgezeichneten Bläsern müssten deshalb die Geiger das wirklich tonerfüllte piano lernen, jene ihrerseits wieder sollten es sich angelegen sein lassen, dasselbe den vorzüglichen Sängern abzulauschen. Der Gesang sei die Richtschnur für diese Dynamik.

„Der hier gemeinte leise und jener zuvor stark ausgehaltene Ton sind nun die beiden Pole aller Dynamik des Orchesters, zwischen denen der Vortrag sich zu bewegen hat."[3]) Dabei seien gewisse Unmanieren von Grund aus auszumerzen. Wie „unrichtig sei es, immer „beim Aufwärtssteigen stärker, wie im Gegensatz beim Abwärtsgehen schwächer zu werden"! Diese Gewohnheit mache es den meisten Orchestern unmöglich, die Stelle des ersten Satzes der neunten Symphonie:



wirklich richtig zu geben. Hier sei „der Eindruck der dynamischen Monotonie"[4]) in letzter Strenge zu wahren. Und dieser Eindruck ist Wagner nur ein einziges Mal unter den zahllosen Aufführungen der neunten Symphonie gekommen, nämlich in Paris 1839 bei dem Conservatoire-

[1]) Ebd. 294.
[2]) VIII, 277.
[3]) Ebd. 284.
[4]) Ebd. 273.

Digitized by Google

Orchester unter Habeneck. Dieser Dirigent „ohne alle Genialität" erzielte diese Wunderwirkung bei Musikern von nichts mehr als wohlanständiger Tüchtigkeit. Wodurch? Durch gemeinsames hingebendes Vertiefen in das Werk, seinen Stil und seinen Inhalt. Er studierte mit den Musikern Jahre hindurch, bis jedem einzelnen das neue Beethovensche Melos aufgegangen war. Dies war nicht mehr „in dem verwendeten Organismus, sondern einzig durch die bis in das Virtuosenhafte gehende, musikalisch geniale Leistung der einzelnen Instrumentisten" gewährleistet. Den französischen Musikern ward es möglich, die Deutlichkeit zu gewinnen, die „auf nichts anderem, als dem drastischen Heraustreten der Melodie" [1]) beruht, weil sie „der italienischen Schule angehörig, nur die Melodie, den Gesang, als Essenz aller Musik erfassten". Dadurch wurde schliesslich der Triumph erzielt: das Orchester sang die Symphonie; Habeneck leitete durch anhaltenden Fleiss sein Orchester darauf hin, das Melos zu erfassen. In dieser eindrucksreichen Erinnerung wird auch Wagner durch sein ernstes ausdauerndes Studieren mit seinen Musikern der eigentliche Neuschöpfer der neunten Symphonie, die bis dahin immer als eine launenhafte, bei der Gesamtgrösse Beethovens durch die Gebrechen des Alters zu entschuldigende Abnormität gegolten. „Viel Kopfzerbrechens gab von je z. B. das Fugato im $^6/_8$ Takt nach dem Chorverse: ‚Froh wie seine Sonnen fliegen', in dem ‚à la Marcia' bezeichneten Satze des Finales; indem ich mich auf die vorangehenden ermutigenden, wie auf Kampf und Sieg vorbereitenden Strophen bezog, fasste ich dieses Fugato wirklich als ein ernst freudiges Kampfspiel auf, und liess es anhaltend in äusserst feurigem Tempo und mit angespanntester Kraft spielen." [2]) Wagner sang seine Musiker in das Melos der Symphonie hinein. Die berühmte Rezitativstelle der Violoncelle und Kontrabässe im Beginn des letzten Satzes, der die Dirigenten bis dahin meist ratlos gegenüberstanden, übte er solange, bis ihr Inhalt allen Mitspielern aufgegangen war. So gelang es ihm denn in 12 Spezialproben, die er nur mit den betreffenden Instrumenten hielt, „zu einem fast ganz wie frei sich ausnehmenden Vortrage derselben zu gelangen, und sowohl die gefühlvollste Zartheit, als die grösste Energie zum ergreifendsten Ausdruck zu bringen". Auch für die berühmte Stelle „Seid umschlungen Millionen" fanden die Sänger das Melos, nachdem Wagner ihnen erklärt, dass sie „auf gewöhnliche Weise gar nicht zu singen sei, sondern nur in höchster Entzückung gleichsam ausgerufen werden könne". [3])

„Nur die richtige Erfassung des Melos gibt aber auch das richtige Zeitmass an:

[1]) IX, 234.
[2]) II, 54.
[3]) II, 55.

Digitized by Google

beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere. Und wenn ich hiermit mich nicht scheue, mein Urteil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, dass ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dies durch den Hinweis darauf zu erhärten, dass unsere Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen. Mir ist noch kein deutscher Kapellmeister oder sonstiger Musikdirigent vorgekommen, der, sei es mit guter oder schlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte singen können; wogegen die Musik für sie ein sonderlich abstraktes Ding, etwas zwischen Grammatik, Arithmetik und Gymnastik Schwebendes ist, von welchem sehr wohl zu begreifen ist, dass der darin Unterrichtete zu einem rechten Lehrer an einem Konservatorium oder einer musikalischen Turnanstalt taugt, dagegen nicht verstanden werden kann, wie dieser einer musikalischen Aufführung Leben und Seele zu verleihen vermöchte."[1])

Hier sind wir am Ziele. Oben wies Wagner nach, alles was von der Rhythmik gesagt ist, gilt auch für die Dynamik. Die richtige Verwirklichung des Rhythmus hängt aber wiederum von dem Erfassen des Melos ab. Mit anderen Worten: Melos, Rhythmus, Dynamik lassen sich nur als letzte höchste Einheit begreifen aus dem Geiste der Tondichtung heraus.

Wie gelangt der Kapellmeister bei seinem Orchester zu diesem Ziel? Nicht durch Drill, damit lassen sich höchstens technische Erfolge erringen. Den Geist erkämpft man im gemeinsamen Arbeiten, im Vertiefen in die Ziele des Werks, die Ziele ihres Schöpfers. Und in diesem Sinne hat Bülow Wagners Lehre verstanden und weitergegeben. Er suchte die Musiker über den Werdegang, den geistigen Inhalt der Werke zu unterrichten. Nicht mit scharfen grotesken Taktstockbewegungen, nicht mit übertriebenen Winken und Zurechtweisungen, sondern durch belehrende Erörterungen von zwingender Kürze und treffender Schärfe. Wie wusste er durch ein Wort, ein Gleichnis die ganze Schar der Sänger und Spieler in der Neunten auf den rechten Pfad zu leiten! Mochten die Bilder zuweilen etwas krass gewählt, die Ausdrücke einmal etwas extrem ausgefallen sein, das hing zusammen mit den wechselvollen Erlebnissen und der satirisch-cynischen Ader Bülows, die sich namentlich in der späteren Zeit bemerkbar machte — der hehre Zweck wurde fast immer in diesen Fällen erreicht. Die neunte Symphonie wurde sein Evangelium, die so stark verkannte „Achte", über deren Missverständnis Wagner klagt, wurde rehabilitiert, die Coriolan-Ouvertüre, die Eroica erhielten ihren endgültigen Stil durch Bülow. Und wie wusste er die Wagnerschen Werke im Geist des Schöpfers hinzuzaubern! Der Taktstock bewegte sich kaum noch unmerklich, der Dirigent hatte durch sein vollendetes Arbeiten in den Proben erreicht, dass er in der Aufführung fast überflüssig wurde.

[1]) VIII, 274.

Digitized by Google

Wie hatte Wagner einst gelächelt über Spontini's Effektdirigieren, der mit seinen Augen ohne langes Proben alles im entscheidenden Moment herauszulocken glaubte:

„Mein linkes Auge ist erste Violin, mein rechtes zweite Violin; um mit dem Blick zu wirken muss man keine Brille tragen, wie schlechte Dirigenten es tun, selbst wenn man kurzsichtig ist. Ich sehe nicht einen Schritt weit, und doch bewirke ich durch meine Augen, dass alles nach meinem Willen geht."[1])

Ganz besonders widersinnig muss ihm die Energie erschienen sein, „mit welcher er auf eine oft ausschweifend scharfe Hervorhebung der rhythmischen Akzente drang". Wagner hatte bekanntlich im Gegensatz dazu bei den Festspielen gerade immer die Mahnung an die Künstler gerichtet, ihre Aufmerksamkeit möge in erster Linie den kleinen Noten sich zuwenden, die grossen fänden sich schon von selbst. In welche Lage würde Spontini gegenüber einer Meistersinger-Partitur geraten sein?

Gerade für die Bühne hat Wagners Dirigierkunst die einzige Rettung gebracht. Seiner aufklärenden Führung erschlossen sich die Rätsel der modernen Operngestaltung. Bis dahin waren die „musikalischen Dirigenten der Theater fast durchgängig gewöhnt, die Szene und die für sie zutreffenden Anordnungen gänzlich ihrer Aufmerksamkeit entzogen sein zu lassen; dementsprechend beschränkten sich die Regisseure einzig auf die Szene, mit völligem Ausserachtlassen des Orchesters. Aus diesem Übelstande ergab sich die innere Zusammenhangslosigkeit und dramatische Unwirksamkeit unserer Opernvorstellungen".

„Betrachtet der musikalische Dirigent das Orchester als eine Sache ganz für sich, so kann er seinen Massstab für das Verständnis desselben nur den Werken der absoluten Instrumentalmusik, der Symphonie entnehmen, und alles, was von den Formen dieses Genres abweicht, muss ihm unverständlich bleiben. Das von diesen Formen Abweichende ist aber gerade das, was in seiner besonderen Form durch einen Handlungs- oder Gefühlsvorgang auf der Szene bedingt wird, seine Erklärung somit nicht aus der absoluten Instrumentalmusik, sondern eben nur aus jenem szenischen Vorgange finden kann, und der Dirigent, der sich die genaue Beachtung desselben entgehen lässt, wird daher in den betreffenden Stellen nur willkürliche musikalische Züge erkennen, und durch seine willkürliche, rein musikalische Deutung, in der Ausführung sie in Wahrheit auch dazu machen: denn ihm fehlt das Mass, nach welchem er genau wiederum die rein musikalische Essenz jener Züge zur Darstellung zu bringen hat, er wird somit im Zeitmass und Ausdruck sich vergreifen. Dieser Erfolg genügt, um wiederum den szenischen Dirigenten und Darsteller für das von ihnen Darzustellende der Art zu beirren, dass sie, das Band des dramatischen Zusammenhanges zwischen Szene und Orchester verlierend, und jeden Zusammenhang endlich ganz aufgebend, sich ihrerseits nun zu Willkürlichkeiten anderer Art in der Darstellung veranlasst fühlen, die in ihrer ganzen wunderlichen Übereinstimmung die stereotype Konvention der modernen Operndarstellung ausmachen."[2])

[1]) V, 595.
[2]) V, 125.

Digitized by Google

Also ganz besonders im Theater ist die Erfassung aller Rhythmus- und Phrasierungskunst nur aus dem Geiste des Darzustellenden heraus möglich.

Das Wagnersche Dogma des Dirigenten wurde, wie wir sahen, vornehmlich durch zwei Männer zum Allgemeingesetz erhoben: Liszt und Bülow. Der Adjutant und der Apostel Wagners haben seine Grundanschauungen theoretisch und praktisch durchgekämpft. Hat Wagner die Revolution nach innen bewirkt, so hat Liszt die Wellen ihrer niederschmetternden Offenbarung hinausgetragen in die Lande, in die Säle der erbeingesessenen Orchestercerberusse, in die Studierkammer der nach Erlösung ringenden Mitläufer. Hat Wagner in sich selbst diese marternde Revolution durchgekämpft, so hat Liszt die Brandfackel ihrer zerstörenden Erleuchtung mitten in den Kreis der furchtsam sich hinter den verbrieften Rechten verschanzenden Gewohnheitskollegen hineingeschleudert, so hat Liszt erst ihre Gemüter wachgerüttelt zum Protest, zur offenen Abwehr, zur engen Verbrüderung gegen das Prinzip Wagners.

In diesem Sinne hat Liszt das mehr nur äussere Verdienst, die bisher gleichgültigen Gemüter zur offenen Entscheidung gedrängt, die ängstlichen Zauderer und verstockten Widersacher zu lauter Empörung gezwungen zu haben. Er hat den Keim der Revolution, der bisher nur die redlichsten, aufrichtigsten Gemüter innerlich gepackt, der Allgemeinheit okuliert, er hat die Einzelentscheidung zur Parteisache gemacht und so eine Bewegung in Fluss gebracht, die unter anderen Umständen vielleicht versandet wäre.

Durch Wagner ward die neunte Symphonie sein Leitstern, durch Wagner wurden die Werke der Jungromantiker sein Glaubensbekenntnis. Liszt war der Adjutant Wagners, er führte seine Befehle aus, ohne sie in seine Auffassung zu übersetzen, ohne aus dem Persönlichen die Allgemeinwahrheit zu entwickeln. Seine Direktionskunst konnte den Prinzipien in der Praxis nicht umfassend gerecht werden. So war seine Mission nicht die des Neugründers, sondern des Zerstörers. Das alte vermoderte Handwerkertum ward von ihm über den Haufen gerannt, zum Aufbau der Glaubenslehre musste ein anderer kommen — Bülow.

Wagner, Liszt, Bülow — die Ergänzung der Teilverrichtungen. Wagner der Praktiker, der erst, nachdem er längst sein Dogma in zahllosen greifbaren Fällen angewandt, die Allgemeinwahrheit daraus in seiner Schrift „Über das Dirigieren“ zog. Liszt, der Theoretiker, der die Lehre mit der Propaganda eines ehrlich Überzeugten verfocht, ohne selbst den Höhepunkt zu erreichen. Bülow, der Meister, der Theorie und Praxis in sich vereinte, der berufen war, zu ernten, was die beiden Vorgänger gesät. Liszts Verdienst ist darum nicht geringer. Er hatte den Mut der offenen Fehde-

Digitized by Google

erklärung, er löste den Sturm, der drohend im stillen wühlte, er brachte die offene Revolution zum Ausbruch, die aus erschreckender Vernichtung zur Neuerrichtung die Bahn geschaffen. Lange hatte der Groll gegen den Weimarer Hofkapellmeister schleichend sich genährt, der nicht nur auf seine Person, sondern sehr wesentlich auch auf die Sache hinzielte, die er verfocht. Auf die Wagnersache, deren Inhalt noch den meisten Dirigenten völlig entrückt, deren Bedeutung ein Phantasiegespinst haltloser Nichtigkeit erschien. Wie hatten sich alle Dirigenten gegen die Wagnerschen Dramen aufgelehnt! Nicht von dem Publikum, von den Musikern — wie man weiss — gerade von den im Selbstbewusstsein gewohnheitsstarker Stellungstüchtigkeit sich fühlenden Dirigenten war der Genius bekämpft bis aufs Blut. Diese „Tretmühlenkunstmacher" bekamen Schwindelanfälle, wenn sie eine Walküren-Partitur zu der steilen Höhe jungwagnerscher Kunst emporzog. Diesen Aufgaben der Interpretation fühlten sie sich nicht gewachsen, und im Gefühl ihres Unvermögens drängte sie der Selbsterhaltungstrieb in das Lager der grimmigsten Gegner.

Wie lange blieb selbst nur die technische Darstellung solcher heiklen Kombinationen zweifelhaft! Wie ratlose Verirrte standen die Kapellmeister vor einer Stelle wie dem Schlusse des ersten Walkürenaktes. Triolen in halben Noten wechseln unvermittelt mit Viervierteln. Der Dirigent kommt mit Viervierteltschlägen nicht durch, auf der anderen Seite traut er dem Orchester nicht zu, bei alla breve-Taktgebung Zeitmass und Rhythmus selbständig zu treffen. Was will er tun, er, der bisher gewohnt ist, nicht nur ein Zeitmass, sondern ein ganzes Duett in einem gleichmässigen Taktmechanismus „herunterzuhauen"! Heute erlebt man meist gleichmässig durchgeführte alla breve-Schläge. Wäre es nicht viel richtiger, hier gar keinen Mechanismus mit den Musikern zu vereinbaren, vielmehr je nach dem momentanen Bedürfnis — denn auch die idealste Kapelle kann einmal ein wenig schleppender, das andere Mal ein wenig drängender werden — Halbe, Viertel oder Triolen zu dirigieren, um so das wirklich vorschwebende Zeitbild durchzusetzen?

Der Kapellmeister hat die Aufgabe, sein Orchester bis zu einer gewissen Selbständigkeit zu erziehen, von der aus es nicht in Verwirrung gerät, wenn der mechanische Taktschlag einmal aus Vierteln in Halbe umschlägt, von der aus es vielmehr über die mechanische Wahrnehmung empor zur Erfassung der geistigen Absicht des Dirigenten vordringt. In dieser Erkenntnis probt Wagner seinen Trauermarsch nach Motiven der Euryanthe, indem er das Orchester auf der Bühne in freiem Schritt hin- und hergehen lässt, um es zu der natürlichen Auffassung der Rhythmik zu erziehen. Wie sehr betont Wagner immer wieder diesen Standpunkt, das Orchester von der sklavischen Abhängigkeit des Taktstocks zu be

Digitized by Google

freien! Das eklatanteste Beispiel gibt ihm die Auffassung der neunten Symphonie in Paris: ein nichts weniger als genialer Leiter hat mit einem nur durchaus wohlanständigen Instrumentalkörper erreicht, dass der Geist Beethovens sich auf die Versammlung herniedersenkte und Spieler wie Hörer im Banne seiner Offenbarung hielt.

Fassen wir das Resultat der Betrachtung zusammen:

Es gibt kein Zahlengesetz, das dem Komponisten vorschwebende Zeitmass nach der Gleichung mit zwei Unbekannten zu fixieren.

Dieses Zeitmass muss aus dem Geiste der Dichtung gewonnen werden.

Die Übergänge in schnellere oder langsamere Zeitmasse sind allmählich zu bewirken. Wagner ist gleichsam der Erfinder des „allmählich langsamer", „allmählich bewegter".

Melos, Rhythmus und Dynamik sind eins — nicht Körper-, sondern Geistesqualität.

Nicht Akrobaten-Zeichenkunst, sondern Einführung in den Geist ist die Aufgabe des Dirigenten. Ein Bild, ein Gleichnis, ein Geleitwort soll den Mitwirkenden den Weg weisen.

Das Resultat haben sich unsere zeitgenössischen Orchesterführer zu eigen gemacht, sie sind an der Auffassung Wagners erstarkt, an dem Willen Wagners emporgestiegen. Und welche Stellung nimmt heute der Dirigent gegenüber seinen Künstlerscharen ein, wenn wir sie mit der Zeit vergleichen, da trillernde Virtuosen machthaberisch das letzte Wort einer Kunstaufführung sprachen. Wie drastisch geisselt Wagner diese Zwitterstellung des damaligen Dirigenten:

„Primadonnen und Heldentenöre, das sind die Selbstherrscher und Tyrannen! Für diese ist der Taktschläger da unten ein ganz inferiores Wesen; unter Umständen ein eigensinniges Hindernis ihrer vermeintlichen Machtentfaltung, ein ‚verantwortlicher Minister' ohne konstitutionell zugesicherte Einwandsbefugnis im despotisch regierten Opern-Staat! Der Ärmste fällt klaftertief in Ungnade, verliert Ansehen und alles, was er überhaupt zu verlieren hat, wenn er nicht willfährig ist und bereit, seine künstlerische Anschauung ganz und gar preiszugeben!

Das war ehemals freilich anders. Von Gluck und Mozart ab waren alle Opernkomponisten zugleich Kapellmeister, die das musikalische Zepter als Taktstock führten und ihre Autorität den Sängern gegenüber geltend zu machen wussten." [1])

Dem Himmel sei Dank, diese autoritätslose Zeit ist verschwunden. Heute besitzen unsere Dirigenten wieder die Machtfülle, die ihrer verantwortlichen Stelle zukommt. Aber es bedurfte eines langen, unerbittlichen, mit Zielbewusstsein und dem Gefühle des künstlerischen Rechts geführten Meinungskampfes, den nur ein Grosser zu eröffnen, nur ein Grosser mit endlicher Aussicht auf den Sieg durchzufechten wagte.

---

[1]) Julius Hey, Eine Rheingoldprobe unter Wagner, Berlin 1901.

Digitized by Google



DAS PÄDAGOGISCHE ERBE FRANZ LISZTS

von Rudolf Louis-München

Kein grosser Musiker der neueren Zeit hat eine so umfassende Lehrtätigkeit ausgeübt wie Franz Liszt. Wenn man bedenkt, dass dieser unvergleichliche Mann fast die Hälfte seines reichgesegneten Lebens hindurch nicht müde ward, angehenden Pianisten seine Unterweisung zuteil werden zu lassen, und dass August Göllerich, der in einem Anhange seines kleinen Liszt-Büchleins (Philipp Reclam jun., Musiker-Biographieen, 8. Bd.) den Versuch einer Aufzählung aller Liszt-Schüler und -Schülerinnen macht, nicht weniger als 170 Pianisten und 167 Pianistinnen verzeichnet, die durch den Weimarer Meister Unterricht, Anregung und Förderung erfahren haben, so sollte man meinen, dass es wenigstens in bezug auf das Lisztsche Klavierspiel das gebe, was sonst unserer deutschen Musik zu ihrem Schaden so sehr mangelt: eine feste und sichere Tradition.

Gewiss hatte Richard Wagner recht, als er am 12. Juli 1856 seinem grossen Freunde schrieb: „Es ist geradeswegs lächerlich, zu glauben, dass Du Deine Kunst irgendwie durch Schüler hättest vererben können." (Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, II, 129). Denn die mächtigen Wirkungen dieser wunderbaren Kunst, von deren überwältigendem Zauber wir Spätergeborene uns kaum mehr eine deutliche Vorstellung zu verschaffen vermögen, waren unlösbar gebunden an die geniale Persönlichkeit des Meisters. Sie war insofern ein einzigartiges Phänomen, das mit seinem individuellen Träger unwiederbringlich verloren gehen musste. Trotzdem wäre es verkehrt, wollte man aus der unleugbaren Tatsache, dass Liszt seine abnorme geniale Begabung unmöglich auf andere übertragen konnte, den Schluss ziehen, dass er überhaupt nichts, oder doch nicht wesentlich mehr habe lehren können als irgendein anderer tüchtiger Klavierprofessor. Denn abgesehen davon, dass Liszt schon rein als Techniker eine Höhe erklommen hatte, die vor ihm noch von keinem anderen erreicht worden war, so dass also der angehende Virtuose Dinge von ihm hören und sehen konnte, die ihm nirgendwo anders zu Gehör und zu Gesicht gekommen wären, abgesehen selbst davon, dass das Genie allgemein und überall einen

Digitized by Google

wunderbaren Einfluss auf seine Umgebung ausübt, obschon es seine magischen Kräfte und Fähigkeiten nicht an andere mitteilen kann: Liszt war ja auch als Klavierspieler in Wahrheit viel mehr als so ein monströses Naturwunder, eine extravagante Abnormität, wie wir uns etwa Paganini vorzustellen haben. Er war nicht bloss diese aparte Einzelerscheinung, sondern er repräsentierte eine bestimmte musikalische Richtung und einen überzeugten musikalischen Glauben. Er war nicht nur Virtuos, er war Künstler im eminenten Sinne des Wortes. Er hatte kraft unermüdlichen, ausdauernden Fleisses, selbstloser Hingebung, glühenden Enthusiasmus und nie ermattenden Studiums seine wunderbaren Naturgaben zu einer harmonischen Totalität von Fertigkeiten, Fähigkeiten und Kenntnissen ausgebildet, die seinen Leistungen den Stempel künstlerischer Kultur — im Gegensatz zur blossen elementaren Naturbegabung — aufdrückten. Er gelangte dazu, einen Vortragsstil zu entwickeln, dessen Eigenart zwar einerseits fest in der persönlichen Individualität des Meisters wurzelte, andererseits aber eben dadurch, dass er sich aus dem Gebiete der Natur in das der Kultur, aus dem Dunkel des instinktiv Unbewussten in das Licht des Bewusstseins, aus dem Reiche der blinden Notwendigkeit in das der autonomen, spontanen Freiheit erhob, auch für andere vorbildlich werden konnte. Mit anderen Worten: es ist der Geist des Lisztschen Klavierspiels, es sind die ästhetischen Prinzipien und Tendenzen seiner Kunstübung, die Regeln und Gesetze, die sein Genius sich selbst gab, im Gegensatz zu dem ganz Exzeptionellen und Eigenartigen seiner Begabung das Typische und Allgemeingültige seines Vortragsstils, was sehr wohl an aufnahmefähige Schüler mitteilbar war. Dieser Vortragsstil, der in seiner Gesamtheit nichts anderes als die praktische Anwendung von Liszts künstlerischem Glaubensbekenntnis bedeutet, war das beste und in gewisser Hinsicht auch das einzige, was von ihm nach der geistig-musikalischen Seite hin zu lernen war.

In Anbetracht dessen, dass die Anzahl der Lisztschüler und -schülerinnen, wie gesagt, eine so ausserordentlich grosse ist und dass sich — was mehr sagen will — unter ihrer Zahl die bedeutendsten Klavierspieler der Gegenwart befinden, sollte man nun glauben, dass der Lisztsche Vortragsstil heute ein sicherer und fester Besitz der musikalischen Allgemeinheit wäre, dass seine Prinzipien unserer Generation so in Fleisch und Blut übergegangen seien, dass kaum mehr darüber geredet zu werden brauchte. Wer eine hinlänglich reiche Konzerterfahrung hat, weiss, dass das keineswegs der Fall ist, ja dass gerade oft von solchen, die sich Lisztschüler nennen, eine Kunstübung verbreitet wird, die den Geist des Meisters in allem und jedem verleugnet. Fast scheint es manchmal, als seien die goldenen Saatkörner, die Liszt nach allen Seiten hin so ver-

Digitized by Google

schwenderisch ausstreute, überall auf steinigtes Erdreich gefallen, als sei das reiche pädagogische Erbe, das der Meister hinterlassen, nahe daran, verschleudert und ohne Ertrag in alle vier Winde zerstreut zu werden. Jetzt wo die Zahl derer, die Liszts fördernden Unterricht in seiner Blüte und längere Zeit hindurch geniessen durften, sich bereits zu lichten anfängt, ist es dringlich geworden, dass von solchen, die Kenntnis des eigentümlichen Wesens des Lisztschen Vortragsstils mit pädagogischem Geschick und Interesse verbinden, der Versuch gemacht werde, von diesem Erbe zu sammeln, was immer sich noch erreichen lässt, damit es, soweit als irgend möglich, wenigstens auf dem Wege literarischer Überlieferung bewahrt und der Nachwelt erhalten bleibe.

Lina Ramanns, der hochverdienten Biographin und unermüdlichen Vorkämpferin des Meisters, in fünf Heften erschienenes Liszt-Pädagogium[1]) bedeutet einen schönen und verheissungsvollen Anfang auf diesem Wege. An 21 Kompositionen Liszts, und zwar zum überwiegend grösseren Teil an Originalwerken, wird hier das Wesen des Lisztschen Vortragsstils erläutert, seine Prinzipien in speziellen Anwendungen durchgeführt. Ist es von vornherein schon klar, dass des Meisters eigene Klavierwerke am geeignetsten sein müssen, um an ihnen die Eigenart seines Klaviervortrags nachzuweisen, so gewinnt diese Glossierung Lisztscher Klavierwerke noch an Bedeutung, wenn man sich erinnert, dass die Interpretatition dieser Werke heute bei uns ganz besonders im argen liegt. Gerade Liszts bedeutendstem Jünger, Hans von Bülow, lag ja seiner ganzen individuellen Anlage nach die Klaviermusik seines Meisters sehr fern: er war nach den übereinstimmenden Berichten der urteilsfähigen Zeitgenossen nichts weniger als ein hervorragender Lisztspieler. Und auch unter den namhaften Pianisten der Gegenwart befindet sich kaum ein einziger, den man als wirklich berufenen und ausgesprochenen Lisztinterpreten ansehen dürfte, sicher keiner, der Liszts universaler Klaviertonpoesie in ihrem ganzen Umfange gerecht zu werden vermöchte. Woher es denn auch kommt, dass der künstlerische Wert von Liszts Klaviermusik gerade zu einer Zeit oft bedeutend unterschätzt wird, wo der Ruhm des Meisters als eines bahnbrechenden Genius auf dem Gebiete der Orchester-, Oratorien- und Kirchenmusik immer mehr und allgemeinere Anerkennung findet. Denn wenn der

---

[1]) Liszt-Pädagogium. Klavier-Kompositionen Franz Liszts nebst noch unedierten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzen nach des Meisters Lehren pädagogisch glossiert von Lina Ramann. (Mit Beiträgen von Aug. Stradal, Berth. Kellermann, Aug. Göllerich, Heinr. Porges, Ida Volckmann, Auguste Rennebaum u. a.) I. Serie: Stücke religiöser Richtung. II. Serie: Grössere und kleinere Formen. III. Serie: Ungarisch. IV. Serie: Grössere und kleinere Formen verschiedener Richtung. V. Serie: Anhang. Leipzig, Breitkopf & Härtels Klavier-Bibliothek. 5 Hefte à 2 Mk.

Digitized by Google

Vortragende, wie es meist geschieht, in einer Lisztschen Klavierkomposition nichts anderes sieht als ein Mittel zur Betätigung seiner virtuosen Technik, so ist es unbillig zu verlangen, dass der Zuhörer von sich aus eine solche rein äusserliche Auffassung als ungenügend und falsch zurückweist.

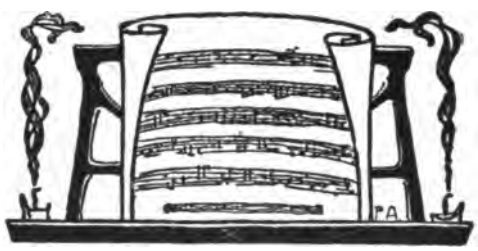
Einem solchen Verkennen gegenüber bedeutet die schöne Einleitung „Zum Vortragsstil der Klavierwerke Liszts", mit der Lina Ramann ihr Liszt-Pädagogium eröffnet, ein tatsächliches Verdienst. Wie hier der den Vortragsstil bedingende Kompositionsstil des Meisters entwickelt wird aus Liszts Sonderstellung als Instrumentalkomponist, aus der „Doppelnatur seiner Phantasie, deren Art ihn, den Instrumentalkomponisten, in die Reihe der Poeten stellt, dabei aber den Ausdruck seiner Ideen nicht dem Wort, sondern dem Ton anvertraut hat", wie alle die Eigentümlichkeiten der Lisztschen Klaviermusik, die man ihr oft als Fehler und Mängel vorgeworfen hat, aus dieser Grundtatsache hergeleitet und begründet werden, das ist so richtig empfunden, scharf gedacht und trotz einiger stilistischen Absonderlichkeiten und Unklarheiten so glücklich ausgedrückt, dass man dieser Abhandlung die denkbar weiteste Verbreitung wünschen möchte. Auf diese Einleitung folgt dann die pädagogische Glossierung von folgenden Klavierkompositionen des Meisters: I. Serie: Bénédiction de Dieu dans la Solitude. 2. Ave maris stella. 3. Variationen über ein Thema von Bach: „Weinen, Klagen". 4. Slavimo, Slava, Slaveni! op. posth. II. Serie: 5. Funérailles. 6. Consolations. III. Serie: (Ungarisch). 7. Ungarische Rhapsodie No. 5. Héroïde élégiaque. 8. Ungarische Rhapsodie No. 3. 9. Mosonyis Grabgeleit. 10. Fünf Ungarische Volkslieder. IV. Serie: 11. Konzertetude in Des. 12. En Rêve. 13. Berceuse. 14. Der Bote (R. Franz). 15. Valse-Impromptu. V. Serie: Anhang. Materialien zur: 16. h-moll-Sonate. 17. Robert-Phantasie. 18. Ricordanza. 19. Zweite Ungarische Rhapsodie. 20. Liedübertragung: „Leise flehen meine Lieder." 21. Zu Smetana's op. 7 und Raffs Walzer in As. — Eine Menge vortrefflicher Bemerkungen, ein reicher Schatz feiner Beobachtungen und zum grössten Teil auf den persönlichen Lehren des Meisters basierender Vortragsanweisungen ist in diesen Glossen mit emsigem Fleisse gesammelt. Dass viele Aussprüche Liszts in wörtlicher Anführung mitgeteilt werden, und eine interessante Skizze zu einem Klavierstück religiösen Charakters, das der Komponist bei Gelegenheit der tausendjährigen Apostolarfeier der slawischen Glaubenshelden St. Cyrill und St. Method am 6. Juli 1863 zu Rom entwarf, hier zum erstenmal veröffentlicht erscheint, erhöht das Interesse an der verdienstlichen Arbeit der Herausgeberin.

Gewiss wäre es bequemer und praktischer gewesen, wenn die ursprüngliche Absicht der Verfasserin, die Glossen mit dem Notentext der

Digitized by Google

betreffenden Kompositionen als eine kommentierte Ausgabe nach Art der einschlägigen Publikationen Bülows zusammen herauszugeben, sich hätte verwirklichen lassen. Der Umstand, dass die Werke bei verschiedenen Verlegern erschienen sind, mit denen eine Vereinbarung nicht zu erzielen war, stand dem leider hindernd im Wege. Doch ist es der Firma Breitkopf & Härtel zu danken, dass das Pädagogium im Rahmen und Format ihrer Klavierbibliothek erschienen ist, so dass sich Glossen und Notentext nachträglich leicht zusammenheften bezw. -binden lassen, wie denn die betreffenden Werke in den Ausgaben der Originalverleger auch von Breitkopf & Härtel einzeln oder in einem Bande zusammengebunden zu beziehen sind.

Möge das schöne Werk die ihm gebührende Beachtung finden und sowohl für die Erziehung wirklicher Klavier-Künstler — Virtuosen haben wir mehr als genug! — als auch für die richtigere Erkenntnis und Würdigung des Klavierkomponisten Liszt den Nutzen stiften, der von ihm zu erwarten ist.



Digitized by Google



BÜCHER

112. C. Fr. Glasenapp: Versuch einer thematischen Analyse der Musik zu Siegfried Wagners „Kobold". Verlag: Max Brockhaus, Leipzig 1904.

Wenn wir den Biographen Richard Wagners als den Verfasser des kleinen Büchleins bezeichnen, das uns so belehrend in die musikalischen Geheimnisse des „Kobold" von Siegfried Wagner einführt, so ist das nicht ganz richtig. Doch irren wir wohl nicht, wenn wir annehmen, dass E. G., der anonyme Verfasser, dem verehrten Rigaer Autor sehr nahe steht. Dieser selbst hat in einem kurzen Vorwort seine Meinung über das Werk gesagt; und wie anders klingt das, was auf liebevollstem Eindringen beruht, als die üblichen Urteile der vielen Leicht-Fertigen! Die Aufführungen des „Kobold", der sich trotz aller Widerstände eine Bühne nach der andern erobert, werden immer mehr Unbefangene von der ausserordentlichen dramatischen und musikalischen Begabung Siegfried Wagners überzeugen; dass er sich die Wirkung oft durch den Reichtum seiner Ideen und Einfälle schädigt, ist wahrlich ein Urteil, das in unserer Zeit der Sterilität mehr Lob als Tadel enthält. Wenn die vorliegende „thematische Analyse" zeigt, dass diese Musik, die so prägnant und doch ungekünstelt klingt, eine gar feine und kunstvolle motivische Arbeit enthält, so wird sie vielen Hörern sehr gelegen kommen.

Prof. Dr. R. Sternfeld

113. F. Gustav Jansen: Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Die neue Auflage der bekannten Sammlung und Ergänzung der von demselben Verfasser herausgegebenen Jugendbriefe Schumanns bringt statt 312 nicht weniger als 590 Briefe, ist also fast auf das Doppelte angewachsen. Im Gegensatz zu Schopenhauer, der entschieden gegen jede Veröffentlichung von Briefen grosser Männer sich ausgesprochen hat, ist man jetzt der Meinung, dass man nicht nur Charakter, Persönlichkeit, Weltanschauung, Neigungen und Antipathieen eines Genius am besten und intimsten aus seinen Briefen kennen lernt, sondern dass man auch über seine Werke Aufklärungen erhält, die ihr Verständnis erleichtern und erhöhen. So ist es auch mit den vorliegenden Schumannbriefen. Ihr Schreiber tritt aus ihnen als eine ganze Persönlichkeit und scharf begrenzte Individualität entgegen; er wird uns sympathisch, weil wir sein Wirken aus seinem Sein erklären können. Manches anscheinend Wunderliche erkennen wir nun als ganz natürlich. Wir sehen, dass sich in seinem Kopfe die Welt zwar anders malte „als sonst in Menschenköpfen", dass er aber doch eine bestimmte Weltanschauung hatte, wie sie übrigens die Grundbedingung und unerlässliche Voraussetzung jeder genialen Tätigkeit ist. Man wird aus Schumanns Briefen ebensoviel lernen wie aus seinen „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker". Daneben erschaut man die Kurve seines Lebenslaufes, sieht sie mehrfach von der Tiefe nach der Höhe laufen, sich verhältnismässig lange obenhalten, um endlich in tiefste Tiefe zu versinken. Denn Schumann hat, nach langen und heissen Kämpfen, viel reines und hohes Glück genossen, bis sich sein Wesen mit nächtlichem Wahnsinn umhüllte. Der erste Teil der Briefe umfasst die Zeit von 1828—1840 und enthält das schwere Ringen um vollendete

Digitized by Google

Künstlerschaft und um den Besitz der Klara Wieck. Deren Vater erscheint als hart und böse in diesem Kampfe; wenn er aber auch selbst die unedle Waffe der Verleumdung zu gebrauchen sich nicht gescheut hat, so möchte man ihn nicht so ganz verdammen, wie der Autor es tut! Denn Wieck hatte sich einen Lebensplan ausgedacht, nach dem Klara mit ihm zusammen die Welt durchreisen und höchsten künstlerischen Ruhm, sowie Reichtum erwerben sollte. Ihre Heirat vernichtete diesen Traum mit einem Schlage: ist es nicht zu entschuldigen, wenn Wieck in solcher Lage sich zu Ungerechtigkeiten hinreissen liess? Auch hatte er doch vielleicht nicht ganz unrecht, dem weltunklugen Träumer Schumann zu misstrauen und den seltsamen Schweiger für krankhaft zu halten. Dass er zeitweise auch auf seine Kunst geschmäht hat, wollen wir allerdings nicht verteidigen. Sonst aber war er zwar ein Hartkopf, aber doch eine achtenswerte Individualität. Allerdings tun diejenigen seinem Andenken einen schlechten Dienst, die Briefe fälschen, um ihn in einem helleren Lichte erscheinen zu lassen, als er zeitweilig stand (vgl. S. V der Vorrede!). Der zweite Teil des Buches umfasst die Jahre 1840—54. Wir sehen seine Hauptwerke entstehen, verfolgen sein literarisches Wirken und begleiten ihn auf seinem Lebenswege von Leipzig über Dresden nach Düsseldorf; wir schauen die Triumphe, die er mit seiner Gattin auf Kunstreisen im In- und Auslande erlebte, und sind Zeuge seines überaus glücklichen Familienlebens. Mit Erschütterung aber lesen wir den kurzen dritten Teil, der einige Briefe aus der Irrenanstalt Endenich bei Bonn enthält, meist an seine Gattin gerichtet: „welch reicher Geist ward hier zerstört!“ Der vierte Teil enthält Schumanns Briefe an seine Verleger, von 1831 bis 1854, und ist für jeden Künstler und Schriftsteller besonders interessant und bemerkenswert. Beinahe 600 Anmerkungen geben hierauf die notwendigen Erläuterungen und Ergänzungen, während ein ausführliches Namenregister das mit einem ganz vorzüglichen Schumannbildnis geschmückte Buch abschliesst, das in höchst sauberer Ausstattung vorliegt und allen Kunstfreunden warm empfohlen werden kann. Kurt Mey

114. **Willibald Leo Frhr. von Lütgendorff: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Nach den besten Quellen bearbeitet. Verlag: Heinrich Keller, Frankfurt a. M.**

Ein ganz herrliches, für jeden, der es mit Geigen zu tun hat, ganz unentbehrliches Werk, zugleich mit seinem mehr als 800 Seiten betragenden Umfang ein Zeugnis fleissiger Arbeit. Der Verfasser ist nicht bloss Theoretiker und Musikhistoriker, sondern hat den Geigenbau selbst praktisch betrieben. Sein reiches Wissen kommt in der Geschichte des Geigenbaus, die er seiner lexikalischen Zusammenstellung der Geigenbauer vorausschickt, zur besten Geltung; wahrhaft goldene Worte spricht er darin über die heutige Überschätzung der alten Geigen aus. Ein grosses Verdienst von ihm ist es auch, dass er auf den hohen Wert der Erzeugnisse des modernen Geigenbaus hinweist. Hoffentlich wird sich durch ihn so mancher bewegen lassen, bei einem modernen Meister ein sorgfältig gefertigtes Instrument zu kaufen, statt den zehnfachen Preis für ein überschätztes altes zu zahlen. Der Verf. scheut sich auch nicht, den geschickten Fälschern ihr Unterfangen vorzuhalten und tritt dafür ein, dass jeder moderne Geigenbauer seine Ehre darin suchen sollte, seinen eigenen Stempel seinem Erzeugnisse auch beizufügen. Das Buch, dessen vornehme Ausstattung es zu Geschenken besonders geeignet macht, ist mit zahlreichen Abbildungen von berühmten Geigenmodellen, einzelnen Teilen der Geige, Lauten, Violen und dgl. und den Herkunftszetteln zahlreicher Geigenbauer versehen. Manche Artikel sind übrigens geradezu kleine Abhandlungen. Dieses Buch empfiehlt sich ganz von selbst. Dr. Wilh. Altmann

115. **Dr. R. Imhofer: Die Krankheiten der Singstimme. Für Ärzte. Verlag: Otto Enslin, Berlin 1904.**

Digitized by Google



CARL LOEWE

IV. 12

Digitized by Google

Digitized by Google

Beim Durchlesen der Imhoferschen Arbeit hatte ich das Gefühl, dass ein Referat über sie überhaupt nicht in den Bereich der „Musik" gehört. Es ist ein gutes medizinisches Lehrbuch, bei dessen Abfassen die Vereinigung der Erfahrungen eines Spezialarztes, der gleichzeitig ein feinempfindender musikalischer Dilettant ist, sich als sehr fruchtbar erwiesen hat. Für den Arzt, der Sänger und Sängerinnen in seiner Praxis hat, ist das Buch ein sehr empfehlenswerter Ratgeber. Nicht zu empfehlen ist das Buch den Künstlern selbst, da deren auch so schon oft übertriebene Sorge um ihren Kehlkopf in den Krankheitsbildern nur neue Nahrung finden würde. Dr. Flatau

MUSIKALIEN

116. **Georg Schumann:** Sehnsucht, Dichtung von Friedrich Schiller für Chor und Orchester. op. 40. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Während Schumann in seiner gewaltigen „Totenklage" Schiller als Dramatiker verherrlicht hat, ist sein neuestes Chorwerk dem Lyriker Schiller in einem seiner reifsten Gedichte geweiht. In seiner „Sehnsucht" liegt das ganze idealistische Glaubensbekenntnis Schillers und mit ihm das aller der Menschen, deren Dasein nicht „gebeugt ist vom Joche der Notdurft". Es zeugt so recht von Schumanns weitschauender Künstlerschaft, dass er nach der „Totenklage", in der er über den Rahmen des Dramas hinausschreitend den finsteren Todesschrecken zwar ergreifend schilderte, aber aus Eigenem feinsinnig auf das Jenseits hinwies, sich gerade die „Sehnsucht" wählte, in der Schiller das „Drüben" so wonnig schildert und seine glühend-beredte Aufforderung an die Seele des Menschen richtet, sich hinüberzuschwingen aus des Tages Misere. Ohne Begleitung, mit herber Dissonanz beginnend, zumeist einstimmig — wir alle fühlen den „kalten Nebel" in unserm Leben, und die „süssen Harmonieen" klingen erst von drüben her — hebt der Chor an. „Nach den Hügeln zög ich hin", so verklingt's in sehnendem Seufzer. Da tönt aus weiter Ferne ein leises Klingen, aus dem sich das Hauptmotiv entwickelt, ein Motiv, das mit meisterhafter Knappheit gearbeitet, dem Harmoniker Schumann Gelegenheit bietet zu prächtiger Akkordentwicklung. Doch es ist nur ein Phantom, ein Traum der bangen Seele, was wir schauen. Wild braust der Strom der Leidenschaft, der niedrigen Gier, der den Menschen vom Ideal trennt. Mit grossen Zügen malt Schumann das Grausen der Seele, die ihren eigenen Zustand schauernd erkennt. Da ertönt wieder der tröstende Zuspruch vom Jenseits her. Das Hauptmotiv, das in wohligem Sechsachtelrhythmus aufgetreten war, erklingt in frischem Vierviertelteltakt als Aufforderung „Frisch hinein, und ohne Wanken, seine Segel sind beseelt". Immer glänzender entwickelt sich der Hauptgedanke, der das Gedicht zu Ende begleitet und den Hörer in das Wunderland hinübergeleitet, das Wunderland, das in der Erscheinungswelt nicht zu finden ist, sondern nur der geheimnisvollen Macht der Töne sich erschliesst. So ergeben „Totenklage" und „Sehnsucht" eine musikalische Deutung der Schillerschen Weltauffassung, wie sie in dieser geschlossenen Form nicht zum zweiten Male existiert. Wo immer Sänger sich rüsten, den 9. Mai in ernster Weihe festlich zu begehen, da werden diese beiden Pole in Schillers Gedankenwelt einen Rahmen bilden, wie er trefflicher nicht gedacht werden kann. Paul Hielscher

117. **Paul Scheinpflug:** Fünf Gedichte von Franz Evers, für eine Singstimme und Klavier. op. 6. No. 1: Wetterboten. No. 2: Abendlied. No. 3: Frühling. No. 4: Märchenland. No. 5: Liebesfahrt. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Der ganze Feuereifer unverbrauchter, jugendlicher Schöpferfreude durchglüht diese Lieder. Schwüle, verhaltene Stimmungen üben auf Scheinpflugs Harmonik einen drückenden Einfluss aus, worunter die klare Körperlichkeit der Singstimme oft, z. B. in No. 1, leidet.

Digitized by Google

Dafür entschädigen Lieder, wie die prächtige Frühlingsfanfare, No. 3, und namentlich die stolz dahinsegelnde „Liebesfahrt“ (No. 5), durch die hinreissende Leidenschaft ihrer fortstürmenden Musik. Sehr fein ist in No. 2 das selbständige Vorwalten der fernen Flötenlitanei gegen die Singstimme gehalten. Freimachen muss sich der hochbegabte Komponist noch von der Sucht nach opernhaften Höhepunkten, besonders wenn sie der Text nicht einmal erfordert (wie in No. 1).

118. **Ludwig Fanzler:** Zehn Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. No. 1: Ahnung. No. 2: Du gleichst dem jungen Lindenzweig. No. 3: Einsamkeit. No. 4: Schwarzbraun's Maidelein. No. 5: Aus „Frithjof's Sage“. No. 6: Es war ein Traum. No. 7: Rosenbrechen. No. 8: Am Abend. No. 9: Sehnsucht. No. 10: Venetianisches Ständchen. Verlag: K. Ferd. Heckel, Mannheim.

Der Komponist dieser Lieder verwechselt Originalität mit Schwulst. Er möchte gern den modernen Harmoniker spielen, möchte, gleich einem Hugo Wolf, die Begleitung in selbständiger Polyphonie zur Singstimme kontrapunktieren lassen, wird aber dann unklar und unwahr. Im Kerne ist er ein schlichter Melodiker. Das zeigen No. 2 und No. 7, die relativ besten, dem echten Volkstone sich nähernden Gesänge. Die übrigen sind, namentlich in den auf Effekt zugespitzten Schlüssen, zumeist recht äusserliche Blender.

Arthur Neisser

119. **Max Reger:** Achtzehn Lieder. op. 75. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Was Regers Liedern so oft vorgeworfen wird, eine eckige Melodieführung und daher unbequeme Sangbarkeit, ist auch diesen eigen, ebenso die der Stimme gegenüber oft rücksichtslose Klavierbegleitung. Jedoch ist ihnen, wenn sie einen pathetischen Text zur Grundlage haben, die Grösse nicht abzusprechen, anderen wieder nicht ein derber Humor. Temperament ist nicht ihre starke Seite. Fesselnd sind sie alle, ob man Ärgernis daran nehmen will oder nicht. Zu bewundern sind manche in ihrer Kraft; vielleicht lernt man sie auch lieben mit der Zeit.

120. **Max Reger:** Andante semplice con variazioni für Klavier zu zwei Händen. (Übertragung aus der Serenade op. 77 a.) Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Ein harmlos heiteres Thema in der Beleuchtung verschiedener Variationen, bei denen sich Regers wahres Gesicht doch in manchen überraschenden Modulationen mehrere Male blitzartig zeigt. Zur Freude der Spieler und zum Ausruhen von anderen opera desselben Meisters sehr zu empfehlen.

121. **Max Reger:** Aus meinem Tagebuche. Zwölf kleine Stücke für Klavier zu zwei Händen. op. 82. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Hübsche Stimmungsbilder, die solchen, die den Komponisten noch nicht kennen, als „Einführung“ recht willkommen sein werden.

122. **Max Reger:** Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach. Für Klavier zu zwei Händen. op. 81. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Echter „Reger“; ein Werk voll höchster Meisterschaft der Umbildung, die das Innerste des gegebenen Themas bloslegt und in jeder Variation ein neues bewunderungswürdiges Stimmungsbild schafft. Dass eine Fuge das Ganze krönt, ist nicht der Ausfluss einer Lust am Formenspiel, für die es überhaupt technische Probleme nicht zu geben scheint; diese Fuge ist vielmehr organisch herausgewachsen aus dem Stimmungs- und Formgehalt des Vorhergegangenen, sie musste kommen, denn ohne sie wäre dies Variationenwerk nur ein Torso. Eine Einwendung nur habe ich gegen diese Fuge, sie scheint mir namentlich in ihrem mächtigen Schlussteil mehr orgel- als klaviermässig gedacht.

123. **Max Reger:** Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven. Für zwei Klaviere zu vier Händen. op. 86. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Digitized by Google

Was ich von den zweihändigen Variationen über das Bachsche Thema sagte, gilt in noch höherem Masse von diesen. Ein grenzenloses Können und dabei doch echt musikalisches Empfinden, die das Werk zu den grossartigsten seiner Art erheben. Der grossen hinreissenden Doppelfuge gar brauchte sich selbst der alte Thomaskantor nicht zu schämen! Das ist wieder einmal eine Fuge, die nicht gemacht, sondern aus echtem Fugengeist heraus geboren ist, eines jener seltenen Kunstwerke, in denen die Natur Musik geworden zu sein scheint. — Bei allen hier besprochenen Regerschen Werken ist die mustergültige, künstlerische Ausstattung durch den Verleger noch besonders zu loben.

Max Hehemann

124. **G. Martucci**: Deux Caprices pour Piano, op. 80. Verlag: Arthur Schmidt, Leipzig.

Martucci's Vorzüge zeichnen auch diese Stücke aus: geistreiche Einfälle, vollendete Form, lebendige Rhythmik, äusserst feiner und sauberer Satz, Klangsinn und pianistische Gewandtheit. Düsterer Humor erfüllt das erste, und düstere Leidenschaft das zweite Stück. Nur eine zu grosse Vornehmheit, einige Zurückhaltung in der Aussprache seines Innern gibt dem geistvollen Verfasser etwas Kühles. J. Vianna da Motta

125. **Felix Woyrsch**: Skaldische Rhapsodie. Konzert in d-moll für Violine. op. 50. Ausgabe mit Pianoforte. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Gr. Lichterfelde.

Für Geiger mit grossem Ton, die zugleich ernste und gediegene Musiker sind, eine sehr lohnende Aufgabe. Dieses Konzert, das ich als eine wesentliche Bereicherung der Violinliteratur ansehe, besteht aus drei Sätzen: der vielleicht etwas zu ausgesponnenen „Heldensage", die sich durch kraftvolle Themen auszeichnet, einer „Totenklage" überschriebenen Ballade, die stellenweise an die Trauermusik aus der „Götterdämmerung" gemahnt und in dem rezitativischen Zwischensatze grössere Ansprüche an die Technik stellt, und aus dem „Heimfahrt" genannten, von jubelnder Lust erfüllten Finale, das mitunter an die „Holländer"-Ouvertüre erinnert. Die Violine, der im Finale eine Kadenz zufällt, ist mit grossem Geschick behandelt.

126. **Alexander Friedrich von Hessen**: Quartett No. 2, c-moll, für 2 Violinen, Viola und Violoncell, op. 6. Verlag: Ernst Germann & Co., Regensburg.

Nicht ohne weiteres erschliesst sich der Inhalt dieses Werkes; namentlich der erste vorwiegend ernste Satz verlangt liebevolles Vertiefen; seinem Hauptthema ist eine gewisse Grösse nicht abzusprechen. Das Scherzo bringt manches rhythmisch und klanglich Eigenartige. Auf einer einfachen edlen Melodie baut sich das Andante auf. Der Schlussatz ist kraftvoll und grosszügig.

127. **W. Stenhammar**: Troisième Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, op. 18. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Der erste Satz dieses Werkes, das wesentlich von Beethoven beeinflusst ist, kann als Muster eines Streichquartettsatzes gelten. Es ist geradezu bewundernswert, was der Komponist aus dem einfachen Hauptthema zu machen verstanden hat. Im Scherzo scheint er mir vergessen zu haben, dass er nur vier Instrumente zur Verfügung hat. Es verlangt in seiner kraftstrotzenden Gestalt eigentlich ein Orchester. Voller Feinheiten ist der daran sich schliessende Variationensatz. Auch das Finale, das anfänglich noch einmal die Hauptgedanken des Scherzo aufnimmt und aus recht verschiedenartigen Teilen besteht, darunter einem schönen Fugato, würde sich meist als Orchestersatz noch besser machen. Trotz dieser Ausstellungen sei das Werk allen Quartettvereinigungen warm empfohlen. Dr. Wilhelm Altmann

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 1—10. — Der „Rückblick auf das Musikjahr 1904" von Detlef Schultz fasst das Gesamtbild des Opernjahres in folgende Züge zusammen: „Starke, aber qualitativ nicht überragende Produktion — Ringen der Deutschen um die Volksoper — Versuche, dem Repertoire durch zahlreiche Ausgrabungen aufzuhelfen — bemerkenswerte Stellung von zeitgenössischen Franzosen und Italienern im Repertoire — souveräne Herrschaft Wagners im deutschen Spielplan — immer erfolgreicheres Eindringen Wagners und seiner Errungenschaften ins Ausland." Auf rein musikalischem Gebiet war die deutsche Produktion bedeutender als auf dem der Oper. Die Frage, woher der ersehnte künstlerische Aufschwung zu erwarten sei, beantwortet Schultz zugunsten des deutschen Südens; eine immer kräftigere Renaissancebewegung macht sich bemerkbar, eine Bachbewegung, die das bedeutende Ziel der „Wiedereroberung der alten Meister" hoffentlich und wahrscheinlich erreichen wird. — Eine ausführliche Abhandlung Hermann Ritters betitelt sich „Allgemeines über Streichinstrumente sowie Ideen über ein neues Streichquartett". Nach einer sehr beherzigenswerten Einleitung, die sich mit dem Wesen der Streichinstrumente und mit den Anfeindungen befasst, denen Ritters Altgeige ausgesetzt ist, kommt dieser auf sein neues Streichquartett zu sprechen. Er sagt, die Grenze der Ausdrucksfähigkeit des Streichquartetts sei erreicht. Man müsse die drei tieferen Streichinstrumente in gleicher Form, nur entsprechend grösser als die Violine, bauen. Das Prinzip des neuen Streichquartetts bezeichnet er mit den Worten: „Vier Streichinstrumente von vier verschiedenen Klangcharakteren, die in arithmetischer Progression und Proportion zur Violine, der als mustergültig angenommenen Geige, gebaut sind". Das sind die Soprangeige (Violino), Altgeige (Viola alta), Tenorgeige (Viola tenore) und Bassgeige (Viola bassa oder Violoncello). Erst mit dieser Umgestaltung wird das Scheinkönigtum des bisherigen Streichquartetts zum wirklichen Königreich erhoben werden. — Dem Chicagoer Dirigenten „Theodor Thomas" (1835—1905) widmet August Spanuth einen warmen Nachruf. — „Joh. Herm. Schein", eigentlich eine Rezension der Prüferschen Ausgabe, von W. Niemann, erhebt sich zur Bedeutung einer Untersuchung über den Komponisten (1586—1630). Ausserdem besprechen Detlef Schultz Louis' „Anton Bruckner", Giuseppe Pinardi „Die Mailänder Opernsaison" und Karl Schönherr die Orgel-Sonate „Paulus, ein Charakterbild" von Max Gulbins.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1905, No. 2. — Köstlins Artikel „Liturgische Gewöhnung" behandelt in umsichtiger Weise die Schwierigkeiten, die der „Einführung" neuer Ordnungen und Formen immer entgegenstehen.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905, No. 8. — Ebenso geistvoll wie reich an Inhalt ist der kurze Aufsatz „Musiksymbolik" von A. Schüz, der auf dem Grundgedanken beruht: „Es gibt Wahrheiten, Ziele und Ideale, welche die Musik viel eindringlicher uns zu Gemüte führen kann, als die Wortsprache mit

Digitized by Google

ihren abstrakten Begriffen es vermag.“ Die sich auflösenden Dissonanzen, die geeinigte Vielheit der polyphonen Musik, der Orgelpunkt, das organische Emporwachsen eines Motivs, all das wird in seiner Symbolik von Schüz besprochen. Wilhelm Webers Artikel „Wie studiert man J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier?“ findet seinen Schluss — eine ungemein wertvolle, auch praktisch sehr nutzbringende Arbeit. Über „Drei unbekannte Ouvertüren Richard Wagners“ berichtet Hugo Conrat: es sind die Ouvertüren Polonia, Columbus und Rule Britannia, die thematisch analysiert werden. Otto Keller stellt die „Gedenktage im Januar 1905“ zusammen, M. Koch setzt seine „Tonsatzlehre“ fort. An den 200. Geburtstag eines italienischen Sopransängers („Carlo Broschi-Farinelli“) erinnert Adolph Kohut. Eugen Segnitz behandelt („Die Leipziger Oper“) die Vorstände der Leipziger Oper; derselbe berichtet über „Das alte Leipziger Stadttheater“. Der ausgezeichneten Klaviervirtuosin „Frieda Kwast-Hodapp“ gilt eine Studie von Ad. Schultze.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1905, No. 2. — Paul Marsop knüpft in seinem Aufsatz „Aus dem Lager des musikalischen Fortschritts“ an einige neu erschienene Bücher an und spricht über die Entwicklung der musikalischen Kritik. Als Forderung der Gegenwart bezeichnet er das Bedürfnis nach „Fortschrittskritikern“: Männer, die „deshalb der Zukunft eifrig entgegenstreben, weil sie in allen wichtigeren Kapiteln der Vergangenheit gut Bescheid wissen. Deren Darstellung man nicht anmerkt, wie viele Mühe sie die erforderlichen strengen Studien auf historischem und ästhetischem Gebiet gekostet haben. Die nicht als Gecken mit sich und ihrem Stil kokettieren: ihre Arbeit verschwindet sonst mit jeder abgeblassten Mode. Die endlich, was die Hauptsache ist, sich als geborene Psychologen ausweisen. Denn moderne Kunstbetrachtung ist verfeinerte Psychologie!“ — Sehr hübsch tut auch Marsop im Verlauf des Artikels dar, dass die Einfügung von Illustrationen in den Text eines Buches ästhetisch widersinnig, ja schädlich ist. — Im selben Heft redet Karl Grunsky (anlässlich der Pariser „Tristan“-Aufführung) über „Deutsche Musik in Paris“.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 3. — Von den hier veröffentlichten „Unveröffentlichten Brucknerbriefen“, die Franz Gräflinger kommentiert hat, sind insbesondere die Briefe Bruckners an seinen Nachfolger in Linz, Karl Waldeck, bemerkenswert — als ein rührendes Beispiel seiner Freundestreue.

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen) 1905, No. 97. — Überaus bemerkenswert ist ein Aufsatz von Richard Braungart „Gustav Mahler und die Programm-Musik“ betitelt. Braungart erweitert den Begriff der „Programmmusik“ dadurch, dass er keine Eindeutigkeit, sondern eine vielfache Deutungsmöglichkeit für die Musik in Anspruch nimmt. Er meint infolgedessen, dass in der umstrittenen Musik Mahlers doch ein „Sinn“ liege, dass diese Musik aber dem Gemüt und dem Verstand des Hörenden volle Freiheit lasse und dennoch immer sie selbst bleibe. Zum Beweis veröffentlicht er seine eigene „freie Auslegung“ von Mahlers dritter Symphonie und einem Antwortbrief Mahlers, in welchem letzterer zugibt, seine Absicht sei, „jeden sein Programm in Mahlers Musik finden zu lassen, sein Erlebtes, sein Geschautes wieder zu erkennen“. Der Brief schliesst mit den Worten: ... „Nieder mit den ‚Programmen‘. Und jeder muss nach seiner Façon selig werden.“

STRASSBURGER POST 1905, No. 105. — In seinem Artikel „Gustav Mahler“ sucht Ludwig Karpath das Wesen der Mahlerschen Kunst klarzulegen. Nach ihm berührt uns in Mahlers Musik am stärksten „die glückliche Vereinigung des Ideellen

Digitized by Google

erzeugt durch eine Reihe von Vorstellungen, die von aussen zugeflogen waren, mit Herzens- und Gemütsempfindungen, die sich als imponderables Walten im Seelenleben des Menschen darstellen". Als zweites hervorstechendes Merkmal in Mahlers Musik bezeichnet Karpath die Schilderung der Natur, die aber nicht wie anderswo Naturnachahmung ist, sondern Wiedergabe der Stimmung; als drittes einen Geist der Liebe, den er den Ausdruck einer tiefinnerlichen Religiosität nennt. Dazu gesellt sich technische und orchestrale Meisterschaft. Karpath stellt Mahler in die erste Reihe der zeitgenössischen Tonkünstler und sagt von ihm, er sei „ein ehrlicher, seinen eigenen Weg gehender, allen billigen Lorbeeren ausweichender Künstler, der verlangen darf, dass man ihm unter allen Umständen mit der grössten Hochachtung begegne."

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN 1905, No. 58. — C. Fr. Glasenapp stellt in einem „Zum Kapitel: Richard Wagner und die Münchner 1865" überschriebenen Artikel fest, dass s. Z. die Summe von 40000 Gulden in Geldsäcken von der königl. Kabinettskasse in Wagners Wohnung erwiesenermassen gebracht worden sei, dass es allgemein bekannt sei, es seien von der Erübrigung der Kabinettskasse an die Beamten der Vermögensverwaltung Prozente abgegeben worden, endlich dass die Beziehungen Wagners zu König Ludwig in der letzten Zeit keineswegs gelockert gewesen seien.

BERLINER BÖRSEN-COURIER 1905, No. 41. — Ein Aufsatz „Arthur Nikisch" von Paul Bekker stellt sehr hübsch die bezeichnenden Eigenschaften Nikischs zusammen: eine Meisterschaft im orchestralen Denken, ein steter inniger Kontakt mit dem ausführenden Orchester, Freiheit von Sorgen, Ruhe des Wesens, liebenswürdiges Auftreten und eine leise Freude am Theatralischen.

ZEITFRAGEN (München) 1905, No. 6. — „Wider die Musikindustrie" betitelt Karl Storck einen kurzen Artikel, in dem er die geschäftsmässige Art, Musik zu betreiben, den „schwersten Schaden unseres Musiklebens" nennt. Die übermässig grosse Zahl der Konzerte, der Dirigenten, der Virtuosen, das Treiben der Konzertagenten und der geschäftige Betrieb des Musikunterrichts — all das wird von Storck zusammenfassend nach Gebühr getadelt. Insbesondere wendet er sich, wohl sehr mit Recht, gegen die Beibehaltung des Konzertagentenwesens mit seinen heutigen Missständen.

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) 1905, 4. 2. — Der erste Teil einer Artikelreihe „Aus Beethovens Frauenkreis" von A. Chr. Kalischer behandelt die Geschwister von Malfatti: Baronin Therese von Grossdick und Baronin Anna von Gleichenstein, beide geborene Malfatti.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1905, No. 5. — Max Puttmanns biographische Skizze „Gustav Mahler" verbreitet sich schön über Mahlers Persönlichkeit, Wirken und Schaffen, macht ihn aber irriger Weise zu einem Tschechen. Rud. Fiege berichtet über „Antonio Stradivari und seine Geigen".

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1905, No. 410. — E. Prout wendet sich im vierten Abschnitt seiner Abhandlung „Some forgotten operas" zu Cherubini's „Medée", der sechzehnten Oper Cherubini's — „the most severe in style and in many respects the grandest of all". Namentlich ist geistvoll, was Prout von der Besetzung des Orchesters sagt; Cherubini hat nach ihm von der Verwendung der Trompeten Abstand genommen, um eine düstere Färbung zu erzielen.

Digitized by Google

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1905, No. 4. — Das Heft enthält an erster Stelle einen Artikel über „Feste musicali alla corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII“ von A. Solerti — eine auch bibliographisch sehr wertvolle Arbeit. Es folgen „Glinka“ betitelte études analytiques von E. Adaiewsky. „Donizetti a Roma“ heisst ein Aufsatz von A. Cametti; er befasst sich mit der Zeit der Entstehung von Donizettis Oper „Zoraide de Granata“, die am 28. Januar 1822 im Teatro Argentina in Rom zur Aufführung gelangte, und enthält ungedruckte Briefe. G. Zambiasi's Abhandlung „La legge dei rapporti semplici e l'arte musicale“ behandelt theoretische Fragen. A. de Eisner-Eisenhof widmet „Edoardo Hanslick“ einen Nekrolog mit eingeflochtenen Briefen. Endlich spricht N. Tabanelli über eine aktuelle Frage: „La convenzione di Berna e gli strumenti musicali meccanici, con speciale riguardo ai fonografi e grammofoni“.

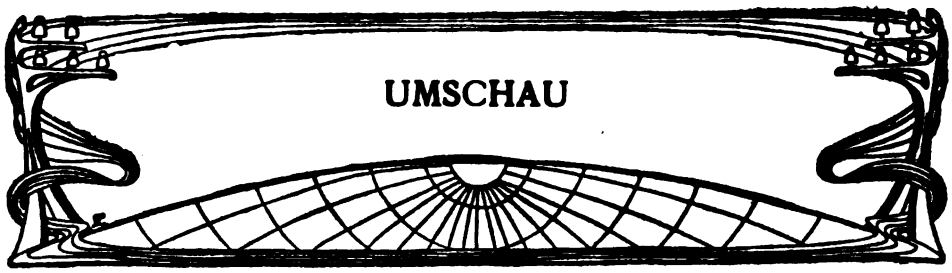
PREUSSISCHE JAHRBÜCHER (Berlin) 1905, No. 1. — Eine gehaltvolle Studie von Eduard Blocher, „Das deutsche Lied in welschem Gewand“, führt aus, dass das französische Volk keinen Volksgesang habe und kenne, dass aber in der französischen Schweiz zahlreiche Texte zu deutschen Volksmelodieen gedichtet und viele deutsche Volkslieder übersetzt worden seien: in Kommers- und Schulbüchern sind sie zu finden. Die Beispiele, die Blocher gibt, sind zahl- und lehrreich. Da wird nach der Melodie „Deutschland, Deutschland über alles“ ein Text gesungen: „Dans l'abîme de misères, où j'expirais loin de toi“. „Der Wirtin Töchterlein“, „Morgenrot, Morgenrot“, „Haidenröslein“, das Schützenlied aus dem „Tell“, ja das „Gebet während der Schlacht“, „Lützows wilde Jagd“ und „Die Wacht am Rhein“ sind übertragen worden. Auch Lieder wie „Fuchs, du hast die Gans gestohlen“, also reine Kinderlieder, sind mit Text und Melodie ins Französische übergegangen. Die Übersetzung ist meist ziemlich treu; nur sind die deutschen Mädchen fast überall ausgemerzt worden, da der Franzose für einen harmlosen Verkehr der Geschlechter untereinander kein Verständnis hat.

DIE ZUKUNFT (Berlin) 1905, No. 21. In dem Aufsatz „Conried und Viotta“ weist Paul Marsop mit flammenden Worten die holländische „Parsifal“-Aufführung zurück. Er spricht sich auch im allgemeinen gegen die „Wagner-Vereine“ aus und sagt u. a.: „Ich kenne nur einen wahrhaften, aber ungegründeten ‚Wagner-Verein‘. Er besteht aus der Familie des Meisters, dem Verwaltungsrat der Festspiele, Wolzogen und einigen seiner getreuen literarischen Mitarbeiter, Felix Mottl und etlichen anderen Bayreuther Kapellmeistern.“

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 4. — Mit schönen Ausblicken in die Zukunft, dem wertvollen Rat, eine österreichische Musikbibliothek zu gründen, und dem Vorschlag, die zu gründende deutsche Musikbibliothek anstatt nach Berlin nach einem Nebenzentrum zu verlegen, schliesst Hans Schmidkunz seinen Artikel „Eine deutsche Reichsmusikbibliothek“. Georg Capellens „Siebenton- oder Zwölftonschrift? Alte oder neue Tonnamen, namentlich in Hinsicht auf den Gesangsunterricht?“ findet Fortsetzung.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 13/14. — J. J. Raaff kommt in seiner Abhandlung „Musikalische Grenzfragen“ zu den folgenden Schlüssen: „Das lyrische Element ist das Essentielle in jeder Kunst. Wort-, Farben-, Formen- und Geberdenkunst teilen Lyrik nur indirekt mittels Vorstellungen dem Gemüt mit, sind immer sozusagen Programmkunst. Die Musik dagegen kann aus sich selbst heraus nur Lyrik geben und zwar auf direktem Wege. Für Programmkunst braucht sie die Hilfe der anderen Kunstarten.“

Digitized by Google



NEUE OPERN

Umberto Giordano: „Marcella", Text von Henri Cain, italienische Versification von Lorenzo Stecchetti, betitelt sich eine dreiaktige Oper, an der der Komponist arbeitet.

Karl Pottgiesser: „Aldegrevers Erben" heisst ein dreiaktiges musikalisches Lustspiel.

Ermanno Wolf-Ferrari: „Die vier Grobiane", Text nach Goldoni, ein heiteres, volkstümliches Werk, hat der Komponist soeben vollendet.

Wladyslaw Zelenski: „Die alte Mär", Dichtung von Alexander v. Bandrowski nach der gleichnamigen Erzählung von Kraszewski, betitelt sich ein neues Werk des Tonsetzers.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Frankfurt a. M.: Die Intendanz des Stadttheaters veranstaltet an zehn Abenden, in der Zeit vom 10.—31. Mai, Musteraufführungen Wagnerscher Werke, in denen die besten Wagnersänger deutscher Bühnen mitwirken werden. Zur Aufführung gelangen „Lohengrin", „Tannhäuser", „Die Meistersinger", „Der fliegende Holländer", „Rienzi", „Der Ring des Nibelungen" und „Tristan und Isolde".

KONZERTE

Halle a. S.: Ein unbekannter Grossmeister des Liedes ist dieser Tage hier zu Ehren gebracht worden und zwar in einem Konzert, das der Studentische Gesangverein „Friedericiana" unter lebhafter Beteiligung der Halleschen Universitätskreise veranstaltete und dessen Reinertrag dem Fonds zur Erhaltung von Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach zugute kommen soll. Das Programm des von Robert Franz gegründeten und jetzt von dem Königl. Musikdirektor Otto Richter aus Eisleben geleiteten Vereins betitelte sich „Vivat Academia!" Die „Akademische Festouvertüre" von Joh. Brahms begann, und dann führten Solo- und Chorgesänge von Heinr. Albert über Joh. Herm. Schein, Adam Krieger bis in die neue und neueste Zeit hinein zu Reinecke, A. Becker, Robert Schumann, Rheinberger und Franz Liszt, der mit seiner so gut wie unbekannten Humoreske „Gaudeamus igitur!" für grosses Orchester, Chor und Solo das Programm ausserordentlich wirkungsvoll abschloss. Die Studentenlieder Adam Kriegers (geb. 1634) sind grösstenteils Liebes- und Trinklieder, von denen besonders die letzteren ihre Entstehung dem Umstande verdanken, dass Krieger, 1650 nach Leipzig, teils Studien wegen an die Universität kommend, seine Muse als der Fröhlichsten einer in den Dienst der um die Pflege des weltlichen Sololiedes so hochverdienten Studentenkreise stellte. Das kurze Leben des grossen, bisher fast völlig unbekannten Liedmeisters, des grössten bis zu Franz Schubert, knüpft sich ausser an Leipzig auch an Halle und Dresden. Die meisten

Digitized by Google

Lieder Kriegers erschliessen sich ohne weiteres durch die Kraft, das Feuer und den tief gemütvollen Gehalt ihrer Melodieen. Dem schaffenden Künstler geben sie aber Gebilde in die Hand, die in ihrer ganz einzigartigen Durchdringung von Inhalt und Form der heutigen Liedkomposition neue Anregungen zu geben imstande sind. Mit Spannung darf die Musikwelt der Veröffentlichung dieser Kriegerschen Gesänge entgegensehen. Handelt es sich doch um die Werke eines Grossmeisters, die Jahrhunderte lang unbeachtet geblieben sind. Ihre Herausgabe erfolgt in Kürze bei Breitkopf & Härtel in den „Denkmälern der Tonkunst".

TAGESCHRONIK

Die Neue Bach-Gesellschaft erlässt einen Aufruf, in dem es heisst: „In Eisenach ist eine kostbare Weihestätte: ‚das Geburtshaus von Joh. Seb. Bach' der Gegenwart erhalten geblieben. Beim zweiten deutschen Bachfest in Leipzig wurde durch Berliner Mitglieder die Anregung gegeben, der alle Anwesenden mit Begeisterung zustimmten, diese Stätte, in der einer der gewaltigsten Geister aller Zeiten das Licht der Welt erblickte, zu erwerben, um sie vor dem drohenden Untergange durch Bauspekulation zu bewahren und dem deutschen Volke dauernd zu erhalten. Der Neuen Bach-Gesellschaft ist es zu ihrer Freude gelungen, sich dieses Haus, in dessen geweihten Räumen ein Bach-Museum errichtet werden soll, zu sichern. Der Preis des Bach-Hauses ist von den derzeitigen kunstbegeisterten Besitzern auf den mässigen Betrag von 26000 Mark gestellt worden. Annähernd die gleiche Summe würde zur Erhaltung, Einrichtung und ersten Beschaffung eines Grundstockes für das Bach-Museum nötig sein. Der Kauf ist zwar abgeschlossen, doch sind die Mittel zur Erfüllung noch zu beschaffen. Es ergeht deshalb an die grosse Zahl der Verehrer Bachs, die in seinen erhabenen Tonschöpfungen Erbauung finden, sowie an alle edlen Künstler, auf die Bachs Kunst gewirkt hat, die Bitte, an der Aufbringung der Kosten für dieses neue lebensvolle Denkmal Bachs durch Spenden teilzunehmen; insbesondere aber werden alle Leiter von Chor- und Orchestervereinigungen gebeten, Aufführungen zu veranstalten, deren Ertrag der Erreichung des schönen Zieles dient. Da der Kaufpreis bis Ende des Jahres zu erlegen ist, so ist eine rasche Betätigung der Opferwilligkeit geboten. Gaben wolle man an die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig gelangen lassen."

Die Moskauer Musiker erliessen in der Zeitung „Naschi Duy" (Unsere Tage) nachstehende Erklärung, die auch in die „Russkija Wedomosti" überging: „‚Es lebt nur die freie Kunst, freudvoll ist nur das freie Schaffen.' Wir Musiker bekennen uns zu diesem schönen Ausspruch. Jegliche Wahl ist dem Künstler durch das Selbsturteil freigestellt, nur die Forderungen der Zeit, des sozialen Lebens haben mitzusprechen. Durch nichts darf die Freiheit der Kunst eingeschränkt werden. Wenn jedoch das soziale Leben eingeengt ist, kann auch die Kunst sich nicht frei bewegen, denn die Kunst ist ein Teil unseres Seins. Wenn dem Lande die Freiheit des Gedankens, des Gewissens, des Wortes genommen ist, wenn der geistig aufgehenden Nation Einschränkungen jeder Art gestellt werden — versiegt, vergeht das künstlerische Schaffen. Wie eine bittere Schmach klingt das Wort ‚der freie Künstler'. Nein, wir sind nicht ‚freie Künstler', wir sind Opfer der Willkür, wie alle unsere Mitbürger, Opfer der verwickeltsten, anormalen Verhältnisse des Gesamtlebens in Russland! Unserer Ansicht nach gibt es nur eine Lösung dieser Frage: Russland muss den Weg der Grundreformen einschlagen, die in der Verordnung der Landesversammlung in elf Paragraphen festgestellt sind und zu denen auch wir uns bekennen und an denen wir festhalten." Von den

Digitized by Google

vielen Unterzeichnern seien folgende Namen genannt: Gretschaninoff, S. Taneïeff, J. Engel, Rachmaninoff, N. Kaschkin, S. Krouglikoff, Schaljapin, Rosenoff, Schor, Glier, Sgoumnoff, Goldenweiser.

Nach einer Wagner-Statistik betrug die Zahl der Aufführungen von Werken Richard Wagners vom 1. Juli 1903 bis 30. Juni 1904 in 82 Städten mit deutscher Bevölkerung (78 im Vorjahre) 1510 (1406 im Vorjahre). In Betracht kommen 68 deutsche (1285 Aufführungen), 9 österreichische (158 Aufführungen), 2 schweizerische (53 Aufführungen) und eine russische Stadt (Riga mit 14 Aufführungen). Nach der Zahl der Wagnervorstellungen ergibt sich nachstehende Reihenfolge: Hamburg 74, Berlin 72, München 69, Wien 61, Dresden 57, Breslau 51, Frankfurt a. M. 48, Köln 44, Magdeburg 42, Leipzig 39, Wiesbaden 38, Augsburg 31, Bremen und Mannheim 30, Düsseldorf und Strassburg 28, Zürich 26, Elberfeld, Hannover, Karlsruhe und Stettin 25, Darmstadt, Graz und Prag 24, Rostock 22, Kassel, Königsberg, Mainz 21, Essen, Halle und Würzburg 20, Weimar 19, Regensburg und Schwerin 18, Lübeck und Stuttgart 17, Brünn und Nürnberg 15, Bern, Braunschweig, Chemnitz, Erfurt, Plauen und Riga 14, Dessau und Posen 13, Aachen und Danzig 12, Basel, Koblenz, Freiburg, Linz 11, Bromberg, Kiel und Metz 10 usw. Liegnitz hat 7 Aufführungen (je zweimal „Holländer" und „Lohengrin", und dreimal „Siegfried") erlebt, Görlitz 2 „Tannhäuser"-Aufführungen. Unter den Werken steht wieder „Lohengrin" mit 302 Aufführungen (279 im Vorjahr) an erster Stelle und ihm folgt „Tannhäuser" mit 289 Aufführungen (273). Den dritten Platz nehmen zum ersten Male die in neuester Zeit sehr populär gewordenen „Meistersinger" (191 gegen 172) ein, und „Der fliegende Holländer" kommt mit 174 (181) Aufführungen erst in vierter Reihe. Es folgen „Walküre" mit 146 (138), „Siegfried" mit 113 (114), „Tristan" mit 92 (57), „Götterdämmerung" mit 85 (92), „Rheingold" mit 81 (74) und „Rienzi" mit 37 (23) Aufführungen.

Welche Opern den grössten Erfolg in Amerika haben, verrät eine Statistik über die am New Yorker Metropolitan-Opera-House seit der Begründung der Bühne am meisten gespielten Werke. Es kommt in erster Linie Gounod's „Faust", dann folgen „Lohengrin" mit 127 Vorstellungen, „Carmen" mit 92, „Tannhäuser" mit 89, „Aïda" mit 89 und „Die Walküre" mit 86 Aufführungen.

Die vierte Preisbewerbung um den Rubinstein-Preis im Betrage von je 5000 Franks für Komponisten und Pianisten wird am 3. August 1905 in Paris stattfinden. Komponisten werden zur Einreichung von einem Konzertstück, einer Sonate und einigen kleinen Stücken eingeladen. Pianisten müssen einige Kompositionen von Rubinstein, Bach, Haydn oder Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann und Liszt zur Aufführung bringen. Nähere Auskunft erteilt die Société Impériale Russe de Musique in Petersburg.

Prof. Ludwig Thuille in München wurde vom Vorstande des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Anerkennung seines künstlerischen Schaffens und seiner verdienstvollen Lehrtätigkeit eine Ehrengabe von 500 Mark aus der Beethoven-Stiftung zuerteilt.

Von den elf Konkurrenzarbeiten, die anlässlich eines vom „Verein zur Förderung der Vokal- und dramatischen Musik in den Niederlanden" gestifteten Preises für die beste holländische Übersetzung des „Freischütz"-Textes einliefen, wurde keine des Preises würdig befunden.

Die Intendanz des Hoftheaters in Weimar gedenkt für die Zeit des Hoftheaterneubaues das Stadttheater in Erfurt zu pachten.

Das Portal des Neubaues, den das Stift Heiligenkreuz an Stelle von

Digitized by Google

Beethovens Sterbehaus in der Schwarzspaniergasse in Wien aufführen lässt, sollen zwei Bronzemedaillons von Beethoven und Lenau und darunter Marmortafeln mit entsprechenden Inschriften zieren.

Für den Bau einer Tonhalle in St. Gallen hat die dortige Tonhalle-Gesellschaft einen Fonds von 450000 Fr. angesammelt. Der Bau soll im Sommer nach den Plänen des Architekten Julius Kunkler in Zürich in Angriff gnnommen werden. Für die innere Einrichtung steuert die Gemeinde 45000 Fr. bei.

Zum Direktor des Stadttheaters in Rostock wurde Adolf Wallnöfer, zur Zeit erster Heldentenor am Stadttheater in Nürnberg, gewählt.

Dem Königl. Musikdirektor Hermann Prüfer, seit 1899 Direktor des Königl. Hof- und Domchors zu Berlin, und dem Domorganisten, Königl. Musikdirektor Hermann Kawerau ist der Titel „Königlicher Professor" verliehen worden.

Maximilian Moris, der Regisseur der Dresdner Oper, verlässt Dresden und folgt einem Rufe an die neue komische Oper in Berlin (Direktor Gregor).

Hofkapellmeister Franz Mikorey in Dessau erhielt vom Fürsten von Schaumburg-Lippe den Orden für Kunst und Wissenschaft.

Prof. Johannes Messchaert geht als erster Gesanglehrer an das Dr. Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M.

Simon Breu in Würzburg hat eine einstimmige volkstümliche Schillerhymne mit Klavier- oder Orchesterbegleitung komponiert, die sich für Schulen und Vereine zur Schillerfeier vorzüglich eignet.

TOTENSCHAU

In Dessau ist am 2. Februar der Herzogl. Konzertmeister a. D. Eberhard Bartels im 87. Lebensjahre verschieden.

77 Jahre alt starb am 18. Februar im Krankenhause Hephata bei Treysa Arrey von Dommer, ein hervorragender Gelehrter und Musikschriftsteller. Am 9. Februar 1828 in Danzig geboren, ging er 1851 nach Leipzig, um Theologie zu studieren, wandte sich jedoch unter Leitung von E. F. Richter, Lobe und Schellenberg ausschliesslich der Musik zu. 1863 siedelte er nach Hamburg über, wo er Vorlesungen hielt und als Musikreferent am „Korrespondenten" tätig war. 1873 bis 1889 war er Sekretär an der Hamburger Stadtbibliothek. Nach seiner Pensionierung (1889) lebte er in tiefster Zurückgezogenheit in Marburg. Sein Hauptverdienst besteht in der Herausgabe des von ihm völlig umgearbeiteten „Kochschen Musiklexikons" (1865) und des grossen „Handbuch der Musikgeschichte" (1868), eines auf gründlichsten Quellenstudien aufgebauten, in seiner Art mustergültigen Werkes.

Kammersängerin Helene Gerl, langjähriges Mitglied der Hofbühnen in Koburg-Gotha und Braunschweig, starb am 19. Februar in Braunschweig.

Die ehemalige preussische Hofopernsängerin Louise Böhringer ist im Alter von 71 Jahren in Blasewitz verstorben. Sie war in den fünfziger und sechziger Jahren an den Hoftheatern zu Braunschweig, Dessau, Wiesbaden und Berlin engagiert.

Am 23. Februar starb in Hard bei Gloggnitz der Hof- und Kammerklavierfabrikant Friedrich Ehrbar sen., der Begründer des grossen Wiener Klavierhauses, im 78. Lebensjahr. Er wusste in seinem Hause und in dem 1877 errichteten schönen, namentlich für die Kammermusik besonders geeigneten Konzertsaal die bedeutendsten Künstler zu vereinigen.

Die ehemalige Opernsängerin Caroline Lefèbre-Faure ist im Alter von 76 Jahren in Paris gestorben.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

DARMSTADT: Das bemerkenswerteste Ereignis der diesjährigen Wintersaison war die von de Haan geleitete Erstaufführung von Wolf-Ferrari's „Neugierigen Frauen", die hier in trefflicher Besetzung sämtlicher Rollen, in stilgetreuer und farbenfreudiger Rokokoumrahmung und von einer geistvollen Wiedergabe des Orchesterparts getragen eine sehr freundliche Aufnahme fanden. Interesse erregten ferner die Gastspiele der russischen Hofopernsängerinnen Gabrielle und Emilie Christmann in „Mignon" und „Lakmé", sowie das von Beatrix Kernic (Frankfurt a. M.), die in einer zum Besten des Pensionsfonds gegebenen Vorstellung von „Hoffmanns Erzählungen" mit bedeutendem Erfolge die drei weiblichen Hauptrollen sang; in der „Walküre" gab Herr Bucksath (Mannheim) gastweise den „Wotan". Neueinstudiert erschien Nesslers nicht umzubringender „Trompeter". Zur Feier von Wagners Todestag wurde „Tannhäuser" aufgeführt. H. Sonne

ELBERFELD: Im Stadttheater wurden uns zwei Neuheiten geboten: „La Cabrera" von Gabriel Dupont und „Lenzlüge" von Josef V. von Wöss. Man begreift wirklich nicht, wie erste des Sonzognopreises wert befunden werden konnte; der Handlung wie der Musik mangelt die Originalität. Die Aufnahme kam denn auch einer Ablehnung gleich. Auch die „Lenzlüge" (Text von dem Dramaturgen des hiesigen Stadttheaters Heinrich von Korff und E. Brasso) behandelt das alte Thema vom betrogenen Mädchen, enthält zwar einiges Stimmungsvolle, ist aber in starker Anlehnung an Wagner ebenfalls wenig originell und hat zu viele Längen, als dass sie hätte einen besonderen Eindruck hervorrufen können. Von den Darstellern zeichneten sich besonders die künstlerisch begabte amerikanische Gastin Marcella Craft als „Cabrera", Wilhelm Otto (Pedrito), Toni Leté (Marie) und Emil Sorani (Offizier) aus. Infolge der Novitäten stagnierte im übrigen das Repertoire, das nur durch die stimmlich wie technisch ausgezeichnete Sängerin Heddy Kauffmann (Traviata und Rosine) eine willkommene Abwechslung erfuhr. F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: „Die Zauberglocke" von Saint-Saëns ist auch unserem Publikum erklungen. Allein obwohl man der hiesigen Wiedergabe unter Dr. Rottenberg, mit den Herren Reich und Gentner, den Damen Kernic und Schiroky sowie Frl. Reisinger in der stummen Rolle fast nur Gutes nachsagen kann und überdies der vom Intendanten selbst besorgten Regie besondere Anerkennung zollen muss — der Glaube an das neue Werk will sich nicht finden. Der Komponist zeigt sich darin weder als starker noch als wählerischer Erfinder; hierin wie im Punkte der stilistischen Einheit rangiert sein unlängst hier gehörtes kleines Musikdrama „Helena" ungleich höher. Den Benedikt sang Herr Hummelsheim, der jüngst nach einem Gastspiel verpflichtet wurde. Er verrät noch den Neuling, der aber stimmlich wie schauspielerisch gedeihlicher Entwicklung fähig zu sein scheint. Nicht auf Engagement zielend, aber sehr wirkungsvoll war ein Gastspiel des Mainzer Heldentenors O. Bolz in der „Afrikanerin". Hans Pfeilschmidt

GENUA, 19. Februar: „Mosè", biblisches Drama in vier Aufzügen von Angiolo Orvieto, Musik von Giacomo Orefice, wurde bei seiner Uraufführung im hiesigen „Teatro Carlo Felice" sehr beifällig aufgenommen. Ein ernstes Werk, schon

Digitized by Google

darum begrüssenswert, weil sich mit ihm zwei junge italienische Künstler von Begabung über das ewige, unerträgliche Einerlei der verlogenen Bauerntragödien und parfümierten Halbweltstücke hinaus wieder einem idealeren Stoffkreise zuwendeten. Aber leider ist der Vorwurf, den sie wählten, rein epischer Natur. Nur einen bedeutenden dramatischen Moment bergen Leben und Taten des Propheten, wie sie im Alten Testament dargestellt sind: Moses fährt in wilder Leidenschaft gegen sein Volk auf, dem er die reine Lehre bringen will, und das er aufs neue dem üppigen Heidentum zugewendet sehen muss. Michelangelo hat diesen vereinzelten Höhepunkt grossen Affektes mit gewaltigster Genialität herausgearbeitet. Alles andere muss, sofern man es für künstlerische Ausgestaltung verwerten will, notgedrungen in der Sphäre des Oratoriums verbleiben. So haben denn auch Orvieto und Orefice nur ein neuitalienisches Oratorium schaffen können, das der szenischen Darstellung keineswegs bedarf, und das, bei fast durchgängig homophoner Behandlung der Chöre, mit dem für den Konzertsaal geschriebenen „Mosè" Perosi's viele Berührungspunkte aufweist. Perosi verfügt über ein relatives Mehr von Erfindung; Orefice, ein bevorzugter Schüler Mancinelli's, ist der gewiegtere, modernere Orchestertechniker. Überhaupt ein guter, solider, hier und da auch geistreicher Verstandesmusiker. Er gehört, seinem engeren Landsmanne Franchetti ähnlich, zu den eifrigen Lernern, den Geschickten, den Männern der etwas einseitigen kompositorischen Kopfarbeit. Ein Herzenslaut, wie er bei den müden, ausgeschriebenen Naturmusikern Mascagni und Puccini doch noch gelegentlich einmal vorklingt, ertönt bei Orefice niemals. — Dem Buche von Orvieto sind eine Reihe zarter, lyrischer Schönheiten und eine sorgsame, geschmackvolle Behandlung des Verses nachzurühmen. Vielleicht schmilzt er sein Libretto später einmal in ein fein rhythmisiertes Epos um. Paul Marsop

HALLE a. S.: An unserer Bühne führen diesen Winter über die Italiener das grosse Wort. Donizetti, Rossini, Verdi, Leoncavallo, Mascagni und Giordano, dessen „Fedora" als einzige Novität ausser „Othello" hier in Szene ging. Die Titelpartie wurde durch unsere Heroine Lisbeth Stoll glänzend zur Darstellung gebracht, während die Partie des „Loris" unserm Heldentenor schier unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet. Die Stärke von Dr. Banasch beruht im „forte", und hierzu bietet ihm Giordano zu selten Gelegenheit. — Hermine Bosetti absolvierte mit glänzendem künstlerischen Erfolg ein Gastspiel als „Regimentstochter", „Nedda" und „Frau Fluth".

Martin Frey

HAMBURG: Verdi's „Falstaff", ein viel zu seltener Gast im Spielplan der deutschen Bühnen, kam in einer neuen, glänzenden Einstudierung zur Aufführung. In der Betrachtung der letzten beiden Werke Verdi's, des „Othello" und „Falstaff", kann nur grenzenlose Oberflächlichkeit so etwas wie äussere Nachahmung Wagnerscher Manier erblicken. Beide Opern sind ureigenster Besitz Verdi's und zwar sind sie echt verdisch bis in ihre letzten musikalischen Regungen. Nur darf nicht übersehen werden, dass Verdi's Entwicklung schon vom „Maskenball" an einen durchaus logischen Verlauf nahm, der dann schliesslich den Meister zu vollwertigen Meisterwerken führen musste. Aus diesem Grunde hat denn auch Hans' von Bülow Bemerkung, Verdi habe sich zuletzt sehr zu seinem Nachteil verbessert, kaum mehr als die Bedeutung eines Bonmots. Ein wirklich historisches Urteil wäre kaum auf diesem Ausspruch zu begründen. Dass der „Falstaff" in Deutschland durch den Konkurrenten Nicolais völlig geschlagen wurde, war schon vorauszusagen, als das geistsprühende Werk vor zwölf Jahren zuerst bei uns erschien; zu bedauern bleibt diese Tatsache aber unter allen Umständen. Nicolais gesundes, behagliches, lyrisch-romantisches Werk in allen Ehren; aber dem Geiste Shakespeare's kongenial ist doch eben weit mehr der Sir John Verdi's. Die Aufführung des enorm schwierigen und komplizierten Werkes gestaltete sich unter Kapellmeister

Digitized by Google

Brecher zu einer Ensembleleistung allerersten Ranges, auf die stolz zu sein unsre Oper allen Grund hat. Sauber und delikat wie sie bis ins Kleinste hinein war, gab sie Kunde von einer Sorgfalt der Vorbereitung, die man hier selten antrifft. Die Hauptrollen sangen, und zwar mit ausgezeichnetem Gelingen, die Herren vom Scheidt und Bronsgeest. Mit der Einstudierung des köstlichen Werkes erzielte die Oper bisher zwei total ausverkaufte Häuser; und drei stattlich besuchte Vorstellungen erlebte innerhalb kurzer Frist Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung". Woraus zu ersehen wäre, dass auch mit Opern, die an niedere Instinkte keinerlei Konzessionen machen, doch sehr wohl geschäftliche Resultate zu erzielen sind. Heinrich Chevalley

KOPENHAGEN: Der Monat Februar brachte endlich eine Neuheit und zwar eine von hervorragender Bedeutung: die Erst-Aufführung der „Götterdämmerung". Mit diesem dritten „Tag" des Ringes — hier Ragnarok genannt — haben wir die drei Hauptteile des Werkes kennen gelernt. Aus steht noch Das Rheingold. Die Première fand vor ausverkauftem Hause statt; die zweite Aufführung „zog" bedeutend weniger; es steht noch in Frage, ob das Publikum, hier durchgängig an leichtere Kost gewöhnt, die kräftige Speise Wagners geniessen will. Die Aufführung war im ganzen zu loben, alles klappte, und die Stimmung war fast überall richtig getroffen; hier und da schadete eine unglückliche Inszenierung. Den Glanz und schwungvollen Stil einer mit Wagner vertrauten Bühne wird man hier zwar vergebens suchen — leider auch in der Orchesterausführung. Die Hauptrollen waren mit Frau Brun (Brünnhilde), H. Cornelius (Siegfried) und Max Müller (Hagen) besetzt. William Behrend

LEIPZIG: Am Sonntag, den 26. Februar, gelangte im Neuen Theater das Musikdrama „Faust" von Heinrich Zoellner zur Neuaufführung und begegnete — trefflich einstudiert und geleitet von Kapellmeister Hagel und vorwiegend gut besetzt (Faust: Herr Schütz, Gretchen: Frl. Marx, Valentin: Herr Moers, Erdgeist: Herr Schelper, Mephistopheles: Herr Kunze) — freundlichem Interesse. Das Publikum ehrte den einheimischen Komponisten nach dem dritten und vierten Akt durch vielmaligen Hervorruf. Heinrich Zoellner steht hier als Universitätsmusikdirektor und Konservatoriumslehrer in gutem Ansehen und er weiss sich neuerdings mit der etwas sonderbaren gleichzeitigen Betätigung als leitender Musikkritiker des „Leipziger Tageblattes" auch als Komponist mehr durchzusetzen; so brachte denn die hiesige Singakademie vor wenigen Monaten sein Jugendoratorium „Luther" zur Aufführung, und so hat nun die hiesige Oper auf sein auch bereits zwanzig Jahre altes Musikdrama „Faust" zurückgegriffen. Zoellner hat mit kühnem Wagemut, zu dem sich bekanntlich selbst ein Beethoven und ein Wagner nicht aufschwingen konnten, Goethes gewaltiges Faustgedicht zum Texte genommen und bringt solcherweise mit einigen Weglassungen die Goethesche Tragödie (I. Teil) als Musikdrama auf die Bühne. Ja, Goethe! — „Ein guter Meister, doch" — einer, der durch sich selbst so kräftig fortlebt, dass musikalische Neubelebungsversuche zum mindesten nicht vonnöten sind. — Und Heinrich Zoellner? — Nun, er hat in jungen Jahren — „schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort" — es doch gewagt, den Prolog im Himmel, einen Teil des Faustmonologes mit der daran schliessenden Erscheinung des Erdgeistes und den Osterchören, den Spaziergang vor dem Tore, Fausts Pakt mit Mephistopheles samt Einschläferung und Verjüngung, die wesentlichsten Gretchenszenen, Valentins Tod und die Kerkerszene nach Goethes Originalworten für die Bühne zu komponieren, und es ist ihm damals gelungen, mit kunstfertiger Hand eine im allgemeinen gut klingende und leidlich charakteristische Faust-Musik zustande zu bringen, der allerdings durchweg nur einiges fehlt, dessen man Goethe und speziell dem „Faust" gegenüber doch nur schwer entraten zu können vermeint: grosse, eigenständige Tongedanken, reiche polyphone Verarbeitung solcher, und tieftönende Stimmungs-

Digitized by Google

ausdeutung. Bei vorwiegend gut gesangsdeklamatorischer und flüssig- und farbreich-orchestraler Fassung des musikalischen Teiles, als dessen Höhenpunkte wohl die Faustmonologe, das sehr klangschöne Duosätzchen in der Gartenszene und eine neuhinzukomponierte modern-tondichterische Instrumentaleinleitung zur Kerkerszene gelten dürften, kommt der Komponist doch so gar nicht zu wahrhaft grosszügigen, warmbeseelten und überzeugend-ausdrucksinnigen Tongestaltungen, dass man — bei aller Achtung, die man seinem ernsthaften Wollen und seinem gediegenen Können zu zollen hat — von dem ganzen Werke mit Goetheschen Worten sagen muss: „Es krabbelt wohl mir um die Ohren, allein zum Herzen dringt es nicht." Arthur Smolian

MAGDEBURG: Um einen Zyklus des „Ring" machte sich Dr. Banasch (Halle) verdient, der die Siegmund- und die Siegfriedgestalten des zweiten und dritten Abends verkörperte. Mit seiner quellenden echt heldentenorhaft gefärbten Stimme, die die Anstrengungen der Partie mit Leichtigkeit auszuhalten schien, mit dem Wagnerstil seiner Darstellungsart errang er sich einen glänzenden Erfolg. Joseph Göllrich leitete die strichlosen Aufführungen mit bewundernswerter Energie und grösstem Schwung. An den „Ring" wird hier immer mit grossem Ernst der Arbeit herangegangen, eine Art Wagners Willen zu ehren, die hoch anerkannt werden muss.
Max Hasse

MAILAND, Ende Februar: Die heurige Winterstagione der „Scala", der ersten lyrischen Szene Italiens, verläuft ziemlich trübselig. Eine matte Aida-, eine mittelmässige Tannhäuser-Darstellung, eine im ganzen glückliche Reprise des graziösen „Don Pasquale", der mit seiner Miniatur-Intrigue, mit seiner leichten romanischen Sprechmusik allerdings von dem riesigen Opernhause erdrückt wird: das sind im wesentlichen die bisherigen Ergebnisse. Im Orchester wie auf der Bühne vermisst man den vortrefflichen, um seiner straffen Disziplin wegen von allerhand kleinen Geistern hinausgeärgerten Toscanini, der den besten seiner landsgenössischen Kollegen, einem Martucci, Ferrari, Mugnone, Mancinelli durch echt dramatisches Temperament und erstaunliche Geschmeidigkeit der Stabführung noch um ein ansehnliches überlegen ist. Sein auf dem Direktionssessel der „Scala" thronender Nachfolger, Cleofonte Campanini, zeigt sich als handfester, routinierter Durchschnitts-Kapellmeister, mit einer recht fühlbaren Neigung zu kräftigen und überkräftigen Schallwirkungen. Dass er auf den diesjährigen Spielplan keine einzige Novität gesetzt hat, kann man ihm in Ansehung des gegenwärtigen Tiefstandes der italienischen Opernproduktion nicht sonderlich übel nehmen. Mit der Neueinstudierung der bereits im Jahre 1892 an gleicher Stelle gegebenen „Wally" von Alfredo Catalani hat er einem Gebot der Gerechtigkeit Genüge getan. Der Stoff ist der seinerzeit vielgelesenen „Geierwally" der Frau v. Hillern entnommen. In Deutschland hat Anzengruber nach und nach selbst dem grösseren Publikum den Geschmack an tragisch grimassierenden Salontirolern verdorben. Der Italiener nimmt auch heute noch keinen Anstoss daran, wenn das resche Alpenfräulein mit dem seidenen Operettenschürzchen erscheint. Die der Originalität nicht entbehrende, leider nur auf den Höhepunkten der Handlung versagende Musik Catalani's liefert, wie die der Ponchielli'schen „Gioconda", den Beweis dafür, dass auch die sogenannten italienischen Veristen nicht vom Himmel fielen. Wer sich über diese Periode ein klares Urteil bilden will, muss sich auch die Partitur der „Wally" gründlich ansehen. Paul Marsop

MAINZ: Unsere Bühne leidet an einem zu häufigen Wechsel der Leitung. Kaum zwei Jahre war Herr Steinert Direktor und nun weicht er bereits wieder einem andern und zwar Max Behrend aus London, dem ein guter Ruf als Künstler vorausgeht. Das ist dann innerhalb 12 Jahren der fünfte Theaterdirektor. Herr Steinert hat hier viel Tüchtiges geleistet, besonders im Schauspiel; er selbst ist ein ganz hervorragender

Digitized by Google

Regisseur; kaum eine Novität ist uns hier versagt geblieben. Weniger gut war es — wenigstens für die Geschmacksbildung des Publikums — dass er die Operette mehr in den Vordergrund stellte. Besonders die „Frühlingsluft" brachte stets übervolle Häuser, wohingegen Werke wie „Faust" oder „Götterdämmerung" — letztere als Benefiz für den Kapellmeister Hofrat E. Steinbach — viele Plätze leer zeigten. In dem letztgenannten Werk zeichnete sich besonders Frl. Materna als Brünnhilde aus. Wir freuen uns, dass diese vortreffliche Künstlerin auch in der nächsten Saison uns erhalten bleibt. Herr Bolz, unser Heldentenor, ein ausgezeichneter Siegfried, ist nach Stuttgart engagiert. Die letzte Novität, St.-Saëns' „Zauberglocke", brachte es nicht über eine Aufführung, vielleicht mit Recht. Unter den Künstlerinnen, die in letzter Zeit hier gastierten, gefielen besonders Sigrid Arnoldson in Barbier, Traviata, und Frl. Brodtmann aus Wiesbaden als Carmen. Dr. Fritz Volbach

MOSKAU: Unser diesjähriges Opern-Ensemble im Grossen Kaiserl. Theater steht nicht auf der gewünschten Höhe. Die Vorstellungen jedoch, in denen Schaljapin, die Damen Neschdanowa, Sbrujewa, Jermolenko auftreten, sind stark besucht. Rachmaninoff's Dirigentenstab hat auch starke Anziehungskraft für das Publikum. — Trotz der Unruhen hat sich das Opernwesen zu unerwarteter Höhe emporgeschwungen. Die Privat-Oper Solodowaikoff bescherte uns in gut vorbereiteten Einstudierungen drei Novitäten: „Der polnische Jude" von K. Weis, „Ines Mendo" von Erlanger, „Bourgeois Gentilhomme" (nach Molière) von Esposito. — Die Privat-Oper des Herrn Zemin im Wintertheater „Aquarium" wollte nicht zurückbleiben und übertrumpfte die Rivalin, indem sie ebenfalls Neuheiten bot. Die Aufführung der Oper „Muguette" von Missa brachte mit Glück die Schönheiten dieses reizenden Werkes dem Publikum nahe. Der Erfolg ist ein nachhaltiger. Die Sängerin Zwetkowa glänzte in der Hauptrolle und Herr Wekoff machte sich als Klots sehr verdient. — Wir haben noch die Privat-Oper des Herrn Zolotarsky zu erwähnen, die bei geringen Eintrittspreisen von dem weniger wählerischen Publikum stark besucht wird. Zum Repertoire gehören russische und ausländische Opern.
E. von Tideboehl

SCHWERIN i. M.: Im Hoftheater wurde die Aufführung des ganzen „Ring" unter Prills Leitung erfolgreich beendet. Die einheimischen Solisten setzten in den Hauptpartieen ihr Bestes ein, das Orchester errang durch sein fein abgetöntes Spiel ungeteilten Beifall. — Verdi's Maskenball, Strauss' Fledermaus bereicherten das Repertoire um Werke, die ein volles Haus bringen. Fr. Sothmann

ZÜRICH: Eben als die Influenza den Gipfel ihrer Bosheit erreicht hatte und die besten Intentionen wie eine zur Novität gewordene Hans Heiling-Neubelebung zu schanden werden liess, kam Bertram und begann ein Gastspiel, bei dem er selbst die Interpretation der Lortzing'schen harmlosen Zarenfigur nicht verschmähte. Im übrigen ist das Repertoire noch das einzig Gewisse und meist Lobenswerte in der Erscheinungen Flucht, das fatalste dagegen die Ungewissheit, ob der starke Prozentsatz der abgehenden Mitglieder uns noch schwächeren Ersatz oder eine Hebung der Oper verschaffen wird. Doch wir wollen das Thema ruhen lassen und nicht noch ärgeren Grimm auf unser Haupt heraufbeschwören. Man ist nämlich stark nervös geworden in leitenden Theaterkreisen, vermutlich durch das Missglücken aller Mittel zu radikaler Finanzfundierung, und liebt nur Leute, die einen Schleier über Schwächen des Instituts breiten. Allerdings ist auch für Lobesbedürftigkeit Stoff genug, denn solange ein Kempter uns selbst mit schwachem Material, aber auf der Grundlage des brillanten Orchesters, Vorstellungen wie jüngst die „Walküre" schafft, ringt sich die Zürcher Oper immer wieder aus aller Mühsal empor. W. Niedermann

Digitized by Google



MAX VON ERDMANNSDÖRFER
† 14. FEBRUAR 1905

Digitized by Google

Digitized by Google



IV. 12

IGNAZ SCHUPPANZIGH
† 2. MÄRZ 1830

Digitized by Google

Digitized by Google

KONZERT

AGRAM: In der letzten diesjährigen Kammermusiksoiree lernten wir das Brüsseler Streichquartett kennen. Es ist dies keine Bekanntschaft, die man nach dem Auseinandergehen wieder vergisst. Die hohe Künstlerschaft dieser hervorragenden Vereinigung hat bei uns tiefen Eindruck gemacht; ihre unvergleichlich präzise Spielart ist ebenso imponierend, wie das Feuer der Begeisterung, das die Künstler sichtlich belebt, sich dem Hörer mitteilt. Den Höhepunkt des Abends bildete die über alles Lob erhabene Wiedergabe des Glazounowschen Streichquartetts op. 64 in a-moll, während man mit der des Beethovenschen op. 59 F-dur infolge der auffallend verlangsamten Tempi nicht unbedingt einverstanden sein brauchte. Vielleicht ist uns indessen in der hastenden modernsten und hypermodernsten Musikmacherei der Sinn für das Beethovensche Tempo abhanden gekommen. Ganz im Geiste seiner Zeit brachten uns die Brüsseler das Es-dur-Quartett von Ditters von Dittersdorf; das war ein Muster feinster musikalischer Ziselierarbeit. — In einem eigenen Konzert stellte sich die Koloratursängerin Revere vor, eine seltene Erscheinung im Zeitalter Wagnerscher Kunstrichtung. Die noch junge Dame verfügt allerdings über eine ganz ungewöhnliche stimmliche Beanlagung und technische Kehlfertigkeit. — Im letzten Gesellschaftskonzert erfreute das Agramer Streichquartett eine zahlreiche Zuhörerschaft mit Haydns op. 76 D-dur und einer Wiederholung von Smetana's „Aus meinem Leben". Ernst Schulz

AMSTERDAM: Das Hauptereignis des abgelaufenen Monats war die glänzende Jubiläums-Tournée des Böhmischen Streichquartetts durch Niederland. Zehn Jahre hintereinander haben die Böhmen hierzulande konzertiert, in die kleinsten Städte sind sie geladen und mit ihrem grandiosen Spiel, ihrer abgeklärten Interpretation der klassischen Werke, bei der sie gleichsam die edlen funkelnden Schalen mit neuem feurigen Inhalt erfüllen, haben sie auf die Entwicklung der Kammermusik und deren Verständnis in den Niederlanden bedeutenden Einfluss ausgeübt. Aus Dankbarkeit für die viele ihnen erwiesene Liebe und Freundschaft gaben die Böhmen, im ganzen Lande als „De Bohemers" populär geworden, im Haag ein grosses Wohltätigkeitskonzert für eine Stiftung der Königin-Mutter, dem beide Königinnen und Prinz Hendrik beiwohnten. Ihr zweihundertstes Konzert in den Niederlanden feierten sie in Amsterdam mit einem grossen Beethoven-Abend, an dem ihr herrliches Spiel alles selbst von ihnen Gebotene in den Schatten stellte. Nächstes Jahr wird das Quartett hier sämtliche Streichquartette von Beethoven zum Vortrag bringen. — Henri Marteau erspielte sich mit Brahms' Konzert und dem Viola-Solo in Berlioz' Harold-Symphonie grossen Erfolg. Sein stets nobles Spiel lässt wohl manchmal an Wärme zu wünschen übrig. — Als neue anmutige Erscheinung gab Frau Vogel-Vladeracken einen Liederabend, bei dem der Konzertsaal in einen Salon umgeschaffen war. Vornehmes Programm, nur Schumann und Brahms, treffliche Schule und fein schattierter Vortrag sicherten ihr einen schönen Erfolg. Hans Augustin

BERLIN: Die Singakademie unter Georg Schumann führte Schuberts Es-dur-Messe, die Nänie und das Triumphlied von Brahms auf. Wundervoll in der Stimmung wie in der Klangwirkung hebt das Kyrie in der Messe an, die bedeutende Schönheiten in sich birgt. In merkwürdigem Gegensatz zu einander steht das in fast italienischer Süsse der Melodieführung schwelgende Benedictus zu dem Agnus dei, wo die Musik mächtiger wird, der Ausdruck inbrünstig sich vertieft. Die Fugensätze zum Schluss des Gloria und Credo hat der Dirigent, weil ihm hier das Satzgefüge Schuberts gar zu lose erschien, einer Umarbeitung unterworfen, ist dabei aber so vorsichtig, so liebevoll auf die Art und Weise des Tondichters eingehend verfahren, dass wer unbefangen zuhört, kaum die fremde Hand des Bearbeiters spüren wird. Mir erscheint die

Digitized by Google

Umarbeitung in diesem Falle als eine wesentliche Verbesserung. Vorzügliches leisteten Chor und Orchester bei Ausführung des Schubertschen Werkes wie der beiden von Brahms. — Das achte Nikisch-Konzert brachte die fünfte Symphonie von Gustav Mahler. Das Werk, das fast 1½ Stunden dauert, enthält zu drei Abteilungen gegliedert fünf Sätze: Trauermarsch — in gemessenem Schritt — streng wie ein Kondukt, auf den ein stürmisch bewegtes, mit grösster Vehemenz zu spielendes Allegro folgt. Ein lang und breit ausgearbeitetes Scherzo steht für sich allein da, dann ein kurzes Adagietto mit einem Rondo finale. Offen gestanden erscheint mir dieses Werk Mahlers durchaus misslungen, gar zu evident ist das Missverhältnis in der Ausdehnung der verschiedenen Sätze, zwischen dem Inhalt und dem Aufgebot der materiellen Klangmittel, zwischen der eigentlichen Erfindung und ihrer Verarbeitung. Es steckt eine ungeheure kontrapunktische Arbeit in dem Werke, namentlich im Scherzo und Rondo finale; wie dort das Walzerthema stets wieder aus dem Durcheinander des Stimmengewirrs sich herauswindet, wie hier alle möglichen andern Motive, auch die aus frühern Sätzen in Beziehung gebracht werden zu dem Hauptthema, daraus spürt man jeden Moment den Geist eines Musikers heraus, der sich nicht genug tun kann im Kombinieren, im Kontrapunktieren, im Raffinieren. Das Über-Raffinement tritt überall so stark hervor, dass von natürlicher Empfindung auch der letzte Rest in dieser Musik entflohen scheint. In der Wahl der Motive ist Mahler auffallend ungeniert, wir begegnen Phrasen und Wendungen aus Mendelssohn, aus Gounod, aus dem Walzer-Strauss, aus Vater Haydn; der Instrumentation fehlt es an dem Zug ins Grosse, an der Natürlichkeit, es klingt alles so entsetzlich mühselig ausgeklügelt. Dass Mahler sich einen poetischen Hergang gedacht hat, zu dem er seine Musik arbeitete, das muss man aus der Anordnung der Sätze, aus ihrem Zuschnitt annehmen; da der Komponist aber sich weigert, sein Programm anzugeben, so steht man vor dieser Musik wie vor einem ungelösten Rätsel — aus sich allein ist sie nicht zu verstehen. Gespielt haben unsre Philharmoniker unter Nikisch das Werk ganz wundervoll, zumal die Bläser haben sich mit Ruhm bedeckt. Was an Zeit noch übrig blieb nach der Mahlerschen Symphonie wurde ausgefüllt durch eine Arie der Gunlöd aus der Oper von Cornelius und den Liebestod der Isolde, beides gesungen von Katharina Fleischer-Edel mit herrlichem Stimmklang und grosszügiger Empfindung. — Im Konzert der Wagner-Vereine dirigierte Hofkapellmeister Karl Pohlig (Stuttgart) die Original-Ouvertüre zu Cornelius' Barbier, ein flottes, leichtfliessendes Musikstück von echtem Lustspielcharakter, dann Liszts Faust-Symphonie, in der Ludwig Hess das Tenorsolo und eine Elite aus der Berliner Liedertafel (Max Werner) den Schlusschor sang, ferner aus dem dritten Akt des Parsifal die Szene am heiligen Quell mit L. Hess (Parsifal) und Paul Knüpfer (Gurnemanz), endlich noch das Vorspiel zum Tristan mit dem Liebestod der Isolde (Thila Plaichinger). Pohlig bewährte sich als ausgezeichneter Dirigent; namentlich das Werk Liszts hat er herrlich zur Geltung gebracht. — Clotilde Kleeberg spielte u. a. die kleine französische Suite C-dur von Bach mit feinster Ausarbeitung des Klaviersatzes wie der Zieraten, ganz besonders feinsinnig in der Tongebung die selten auf dem Programm der Pianisten erscheinende B-dur-Humoreske Schumanns. — Günther Freudenberg will an drei Abenden je drei Klavierkonzerte mit Orchester spielen. Der erste Abend brachte Mozart d-moll, Beethoven Es-dur und Chopin e-moll. Kraft des Anschlags, virtuoser Glanz, Freude am technischen Können spricht aus dem Vortrag, dem es noch an feinerem Schliff, an Geschmeidigkeit der Tonfärbungen fehlt. — Gertrude Pepperkorn, die Schumanns a-moll Konzert und das in b-moll von Tschaikowsky spielte, reicht mit ihrer physischen Kraft nicht aus, aber fesselt durch feurige Empfindung, stark persönlichen Ausdruck, völlige Hingabe an die Musik, in der sie lebt. — Matja von Niessen-Stone

Digitized by Google

erfreute an ihrem Liederabend durch den geistig lebendigen Vortrag meist moderner Lyrik, so dass man selbst durch die Neigung zum Detonieren kaum in dem Genuss des Zuhörens gestört wird. — Wüllner brachte in seinem letzten Liederabend ausser fünf Stücken aus dem spanischen Liederbuch Hugo Wolfs und einer Reihe von Brahms gesetzter Volkslieder einen Zyklus von Bernecker „Weltuntergangs Erwartung" nach Texten von Felix Dahn. In z. T. ganz ergötzlichen Bildern zeichnet der Dichter, wie sich ums Jahr 1000 Personen aus verschiedenen Berufsständen mit dem sicher erwarteten Weltuntergang abfinden; der Musik fehlt es aber an der Kraft des Ausdrucks, an der Plastik der Gestaltung, ganz und gar an dem Humor, der für manche der Dichtungen durchaus notwendig wäre. — Einen wirklichen Erfolg ersang sich der süddeutsche Volkssänger Robert Kothe mit seinen Balladen und Volksliedern zur Begleitung der Gitarre oder Laute, wie er es nennt. Eine kleine aber geschmeidige Baritonstimme, ganz ausgezeichnet ausgefeilte und doch stets natürliche Aussprache, ein herziger Grundton, der sofort den Konnex zwischen Sänger und Hörer herstellt, dann auch ein Humor, ohne jede Spur von Grimasse, damit fesselt der Sänger, der wie ein ins Süddeutsche übersetzter Scholander erscheint. E. E. Taubert

Waldemar Meyer erwarb sich das Verdienst, Max Regers Streichquartett op. 74 in d-moll und Streichtrio op. 77B hier zur ersten Aufführung zu bringen. Beide Werke halten sich von allem Überkünstelten wesentlich frei. Das Quartett bietet dem Hörer eigentlich nur in dem ersten, sehr lang geratenen Satze Schwierigkeiten, oder vielmehr Absonderlichkeiten durch den steten Wechsel der Tonarten und die zu ausgiebige Verwertung der Chromatik. Eine Analyse dieses Werkes findet sich im elften Bande Seite 244 ff. der „Musik". Noch weit verständlicher und ansprechender ist das Trio, das als eine wesentliche Bereicherung der dürftigen Literatur für Violine, Bratsche und Violoncell auch Dilettanten dringend ans Herz gelegt werden kann. Die vier knappen Sätze sind wahre Perlen; es wäre sehr zu wünschen, dass der offenbar noch immer in der Entwicklung begriffene Komponist im Geist dieses Trios weiter schaffte. — Ganz herrliche Genüsse bot wieder das Brüsseler Streichquartett. Besonders hinreisend und in idealer Tongebung wurde Schumanns A-dur Quartett gespielt. In Thuille's Klavierquintett, über das ich in Jahrgang 1 Seite 346 gesprochen, gesellte sich zu den Brüsselern die ihnen völlig ebenbürtige Klavierkünstlerin Vera Maurina. — Gustav Holländer brachte zwischen einem Haydnschen Quartett und Schuberts Streichquintett Richard Strauss' Klavierquartett mit Gottfried Galston zu schwungvoller Wiedergabe. — Ein neues Klavierquartett von Rudolf Novacek, das durchaus in Dvořákschem Stil gehalten ist und ein besonders ansprechendes Scherzo enthält, führten Zajic und Heinr. Grünfeld unter Mitwirkung von Busoni und Hasse (Bratsche) ausgezeichnet auf. In diesem Konzert sang auch der Tenorist Paul Reimers mit Erfolg. — Der Sonatenabend der Geigerin Otie Chew und des Pianisten Richard Buhlig erfüllte nicht ganz die Erwartungen, die man hegen durfte. — Joseph Debroux trug prächtige alte Violinsonaten von Leclair, Senallié, Francœur und l'Abbé le fils, sowie Max Bruchs Lieder und Tänze nach russischen und schwedischen Volksmelodieen vor. — Verfrüht war das Auftreten der Geigerin Hertha von Seldeneck, die vom philharmonischen Orchester begleitet wurde; hingegen bot die mitwirkende, sehr temperamentvolle Klavierspielerin Hedwig Kirsch mit Griegs Konzert einen künstlerischen Genuss. — Walter Fischer, einer der strebsamsten und tüchtigsten unserer Organisten, spielte vollendet u. a. Liszts gar zu lange Phantasie Ad nos, ad salutarem undam und Regers nicht immer erquickliche Variationen op. 73; auch erwies er sich als vorzüglicher Begleiter. Ossip Schnirlin geigte die vierte Solosonate von Reger (mit der Ciacona) und Richard Koennecke steuerte geistliche Lieder von Hugo Wolf bei. Dr. Wilh. Altmann

Digitized by Google

Klavierwochen! Ein pianistischer Reigen ohne Ende! Als erster Ernesto Drangosch, männiglich bekannt als eleganter Techniker. Als Komponist von Klavierstücken dagegen ohne typische Eigenart und besondere Tiefe. Im ganzen: Salonmusiker recht und schlecht. — Artur Schnabel gab uns in meisterlicher Ausarbeitung Schuberts B-dur Sonate und damit einen Beweis feinster Ziselierkunst und musikalischer Delikatesse. Auch Chopin's b-moll Sonate wies grosse Einzelzüge auf. Höchste Eleganz und virtuose Bravour entfaltete er auch bei Weber. Doch möchte ich angesichts seiner bedeutenden künstlerischen Entwicklung wünschen, dass er sich nicht zu sehr in der Absichtlichkeit kleiner Details verstrickt, sondern mehr und mehr die souveräne Höhe freien Sichgebens erklimmt und die Idee des Kunstwerkes in konziser Form und lapidarer Plastik verkörpert; denn den grossen Wurf und die Darstellung mit Hilfe der einfachsten und naivsten Mittel kann auch die köstlichste Feinkunst nicht aufwiegen. Wie stolz und königlich klang dagegen sein Brahms! Das war grosse und seltene Kunst im Zeitalter der Virtuosen. — Sich aus der Niederung virtuosischer Effekte zur musikalisch-reinen Höhenluft durchzuarbeiten ist schwer und wohl selten der Fall. Wenn ich dies gar Anton Foerster gegenüber gerechterweise feststellen muss, so will das etwas bedeuten. Nach der Brahms-Sonate op. 5, die eine ungemeine Vertiefung aufwies und sich als ein positiver Fortschritt charakterisieren liess, steht zu hoffen, dass seine virtuosische Seele dem Fegefeuer der Technik glücklich entrissen ist und dem Himmel der Musik wohl wiedergegeben wird. — Bei Ignaz Friedmann stand die Wette pari. Ein starkes Temperament, Bravourtechniker von Geblüt, kommt es nur darauf an, ob er im Spiel mehr Kern und in der Auffassung mehr Beseelung und Ton gewinnen wird. — Mit klarer Objektivität und in ruhiger, vornehmer Zurückhaltung gab sich diesmal der Stuttgarter Meisterspieler Max Pauer. Er ist und bleibt ein starker Könner und, wenn auch pianistisch zuweilen etwas indifferent und ohne besonderes Individualisierungsvermögen, dennoch der Besten einer, dieweil er musikalisch durch und durch gesund und seine Lyrik ohne feministische Schwächen. — Gute Grundlagen liess eine kleine tapfere Musikantin Wera Schapira erkennen. Ich glaube, dass hier musikalische und pianistische Rasse bei guter Weiterentwicklung und feinerem tonalen Schliff das Fehlende ergänzen wird. — Irma Hun spielte leider langweilig und trocken. Leidenschaftlicher Schwung und Energie scheint überhaupt nicht im Bereich ihres Vermögens zu liegen. So matt und flach darf man doch Brahms nicht anfassen! — In F. della Sudda lernte ich Paris von seiner schlechten Seite kennen. Das Spiel von sauberer Appetitlichkeit, hatte für den musikalischen Geschmack etwa den Wert eines leckeren Ragout-fin, nichts mehr und nichts weniger. — Über Louis Dimond ist das Urteil zu fällen: höchst flüssige und elegante Technik von absoluter Legerität und fabelhaft-virtuosischem Schmiss, jedoch im Ausdruck blass und schwächlich und ohne die Kraft musikalischer Tiefwirkung. — Ludomira von Dubiska verdient schliesslich 27-fache Verachtung ihrer 27-fachen Fehler und Versehen. Ihr Auftreten war eine Unvorsichtigkeit, ihr Ehrgeiz eine Unklugheit, ihre Technik eine Unzulänglichkeit und „ihre" Appassionata eine künstlerische Ungezogenheit. — Von den Sängerinnen beansprucht Karin Lindholm grössere Beachtung. Ein niedlicher, frisch quellender, hoher Sopran mit wunderschönen Kopftönen interessiert er auch musikalisch durch einen gewissen sanft elegischen Stimmungston und resignierte Melancholie. Französische Lieder für Gesang und Violoncello (Heinrich Grünfeld) sagten mir jedoch nur, dass die Franzosen auch in der Solonmusik nichts als raffinierte Feinschmecker sind. — Gertrud Mauksch hat schöne klingende Mittel, aber wenig Schulung und noch weniger Kunstverstand als Empfindung. — Frieda Millies Rickertsens dunkler, glanzloser Alt ist ebenfalls vorläufig, weil nicht veredelt, ohne höheren Kunstwert.

Rudolf M. Breithaupt

Digitized by Google

Der Männerchor ehem. Schüler des Kgl. Domchors (Dir. Herm. Stöckert) ist eine strebsame und gut geschulte Sängerschar, deren sorgfältig einstudierten Chören man gern und interessiert zuhörte. — Sydney Biden verfügt über eine reich ausgestattete und vorzüglich gepflegte Stimme. Auch seine Vortragskunst überragt das gewöhnliche Durchschnittsmass. — Das Programm von Sofie Rikoff stand mit sechs Regerliedern jenseits der abprobierten Nummern. Sie zeigte sich ihrer Aufgabe gewachsen und erfreute durch eine sympathische Stimme und Vortragsgeschick. — Henny Arlo erweckt Hoffnungen für die Zukunft. Ihre Stimme ist vernünftig gebildet und leistungsfähig, der Vortrag bedarf der Verinnerlichung. — Die Triovereinigung Fritz Binder, Richard Kroemer und Fritz Becker konnte trotz vortrefflicher Wiedergabe von Wolf-Ferrari's Trio (op. 7) nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir es in diesem Werk mit ziemlich seichter und phrasenhafter Kammermusik zu tun haben. — Für die Erzieher des talentvollen neunjährigen Violinisten Kun Arpád den dringenden Rat, den Knaben vorläufig noch auf Jahre hinaus vom Konzertpodium fernzuhalten. — Wilhelm Conrad Gomoll, ein Dichter lyrischer Lieder, liess die von ihm komponierten Gedichte im Bechsteinsaal zum Vortrag bringen. Da die Veranstaltung hier nur vom Standpunkt des Musikers in betracht kommen kann, so sei bemerkt, dass neben vielen Durchschnittskompositionen der Abend dennoch die Bekanntschaft mit bemerkenswerten Kompositionen von Traugott Niechciol, Karl Schäffer und Richard Eichberg vermittelte. — Gertrud Steiners Violinspiel ist achtbare Kunst. — Im Gesange Alexander Dallmanns sind Ecken und Härten noch zu hervortretend, um nicht störend zu wirken. — Im Gegensatz dazu wäre Susanne Dessoir zu nennen, die in ihrem zweiten Konzert fast ausschliesslich Volkslieder mit äusserst klangvollem Organ und sinngemässem Vortrag sang.

Walter Fischer

BRAUNSCHWEIG: Der Februar zeichnete sich mehr durch die Qualität als die Quantität der musikalischen Gaben aus. Im dritten Abonnementskonzert der Hofkapelle erspielte sich der treffliche Cellist Gérardy einen vollen Erfolg, zu dem Beethoven-Abend im Hoftheater erschien Altmeister Joachim, der mit dem Violinkonzert und der Romanze (op. 50, F-dur) seine vielen Verehrer freudig überraschte, weil er mehr als jeder andere Sterbliche dem Einfluss der Zeit zu trotzen scheint. Hofopernsänger Spies (Bariton) behauptete sich mit dem Liederkreis „An die ferne Geliebte" trefflich neben dem berühmten Gast, die Hofkapelle bildete mit der dritten Leonoren-Ouvertüre und der dritten Symphonie einen köstlichen Rahmen für die Sololeistungen. — In einem populären Konzert des Direktors Wegmann führte sich das Halir-Quartett ebensogut als Frl. Gerhardt (Mezzosopran) hier ein. Herr Sapellnikoff ging in seinem technisch hochbedeutenden Spiel bis zur äussersten Grenze physischer Kraftentfaltung. — Im Verein für Kammermusik vermittelten die Herren Riedel und Wünsch in der Violin-Klaviersonate (A-dur) von C. Franck eine bedeutende Neuheit. Herr Scheinpflug-Bremen (Geige) erntete mit seinen Stimmungsbildern aus Niedersachsen „Worpswede" voll poetischen Lebens viel Beifall, in Frau H. Plock, sowie den Herren Rössel (Bariton) und Kluge (Engl. Horn) fand er tüchtige Partner.

Ernst Stier

BRESLAU: Die Programme Dr. Dohrns sind immer von höheren Gesichtspunkten aus entworfen. Er ist kein Freund des bunten, sondern ein entschiedener Verehrer des innerlich einheitlichen Programms. In dem letzten Konzert des Orchestervereins gab er, soweit das in einem Konzert eben möglich ist, einen Überblick über die moderne französische Orchestermusik. Wir hörten die „Istar"-Variationen op. 42 von Vincent d'Indy. Viel Geist, wenig Musik, keine Wirkung. Besser gefiel das einfach gehaltene, klangvolle Violinkonzert op. 20 von Lalo, von Jacques Thibaud meisterhaft vorgetragen. Wieder den Eindruck eines Experiments machte ein Prélude „L'après-midi d'un faune",

Digitized by Google

von Claude Debussy. Die übrigen Glieder des interessanten, wenn auch schliesslich etwas monoton wirkenden Programms waren zwei bekanntere Stücke: Introduction und Rondo capriccioso op. 28 von Saint-Saëns und „L'Arlésienne" von Bizet. — Im sechsten Mittwochkonzert führte Kapellmeister Behr die Symphonie c-moll (No. 6 der von Franz Wüllner revidierten Ausgabe) von Haydn, „Tod und Verklärung" von Strauss und die Karneval-Ouvertüre von Dvořák auf. Als Solistin liess sich hören Theo Drill-Orridge aus Frankfurt a. M. — Für das Benefiz-Konzert des „Unterstützungsvereins" war das Berliner Vokalquartett Grumbacher-Behr-Hess-Eweyk gewonnen worden, das die Zigeunerlieder von Brahms und spanische Lieder von Schumann wirksam vortrug. — Einen günstigen Eindruck hinterliessen auch die Liederabende von Agnes Friedrichowicz und Luise Geller-Wolter. Durch die spielende Lösung von technischen Problemen imponierte Kubelik. Mehr Vertiefung zeigte diesmal Godowski, und als feinsinniger Pianist bewährte sich wieder Leonard Borwick. Es sind noch zu verzeichnen das Konzert des Gesangvereins Breslauer Lehrer unter Max Franke und das Konzert des Wätzoldtschen Männergesangvereins, der unter Leitung von Max Filke und unter Mitwirkung der ausgezeichneten Martha Schauer-Bergmann und George Berg den „Fritjof" von Bruch aufführte. J. Schink

DARMSTADT: Die letzten Wochen brachten uns eine Reihe von bemerkenswerten Neuheiten. Obenan ist Anton Bruckners, des hier noch fast ganz Unbekannten, dritte Symphonie zu stellen, die in der glänzenden Ausführung durch das Hoforchester auf unser sonst so sprödes Publikum eine wahrhaft zündende Wirkung erzielte. — Auf dem Gebiete der Kammermusik löste eine „Novität" die andere ab. Auf Bachs Konzert, für konzertierende Violine, Flöte, Hoboe und Trompete mit Begleitung des Streichorchesters (in F-dur) und Emil Sauers Klavierkonzert No. 1 im fünften Symphonieabend der Hofmusik folgten in der letzten Matinee der Kammermusikvereinigung August Klughardts „Vier Schilflieder" für Klavier, Hoboe und Viola, während uns das Darmstädter Streichquartett Weingartners Klaviersextett op. 33 in e-moll, Sinigaglia's Variationen für Streichquartett über ein Thema von Brahms und Hugo Wolfs „Italienische Serenade" erstmalig vorführte, von denen namentlich die letztere Eindruck machte. — Vokale Neuheiten waren Edward Elgar's dreistimmiger Frauenchor „Der Schnee", sowie Lieder und Balladen von Hans Pfitzner, Eduard Behm und Gustav Brecher, mit denen uns Ottilie Metzger-Froitzheim mit ungewöhnlichem Erfolg bekannt machte. Neben ihr hatten die anderen Sängerinnen der letzten Wochen, sämtlich ebenfalls Mezzosopranistinnen, keinen leichten Stand; es waren Frau Dr. Viotta, Emma Bellwidt, Johanna Kiss und Jeanne Blijenburg, von denen namentlich die letztere eine neue sehr erfreuliche Erscheinung war. Das Klavier war durch Emil Sauer und Fritz Rehbock von hier, die Geige durch Hofkonzertmeister Havemann vorzüglich vertreten. — Interessante Chorkonzerte veranstalteten der Hofchor, der von Dr. W. Nagel geleitete Akademische Chor, der Mozartverein und der Evangelische Kirchengesangverein der Stadtgemeinde, der u. a. mit grossem Erfolge sechs einstimmige geistliche Gesänge aus Angelus Silesius' „Cherubinischer Wandersmann", prächtige Kompositionen, unter Arnold Mendelssohn vortrug. H. Sonne

DRESDEN: Im fünften Hoftheaterkonzert der Serie B erzielte eine Reihe von Orchestervariationen von Edward Elgar als Neuheit unter Adolf Hagen einen sehr freundlichen Erfolg, den das glänzend instrumentierte, den geistreichen und geschmackvollen Musiker auf jeder Seite verratende Werk auch ehrlich verdient. Solist war Moriz Rosenthal, der mit Chopin's e-moll Konzert bewies, dass er nicht lediglich mehr der staunenswerte Techniker ist, sondern sich verinnerlicht hat. — Im letzten Philharmonischen Konzert lernte man die Koloratursängerin Antonia Dolores kennen, die

Digitized by Google

zwar durch ihre Gesangstechnik verblüffte, aber, was Ausgeglichenheit der Register und klanglichen Reiz der Stimme anlangt, nicht völlig befriedigen konnte. Als Instrumentalsolist hatte Jacques Thibaud einen grossen Erfolg. Dagegen war Sarasate in seinem mit Berthe Marx-Goldschmidt veranstalteten Konzert nur wenig glücklich, ja man konnte sich des Eindrucks nicht erwehren, als zehre der Künstler jetzt nur noch von dem Ruhme früherer Zeiten. Neben dem zweiten Liederabend Dr. Ludwig Wüllners ist ein solcher des amerikanischen Tenoristen George Hamilton zu erwähnen. Dieser Sänger hat sich dermassen in deutsche Sprache und deutsche Musik eingelebt, dass er es wagen durfte, seinem Konzert den Spezialcharakter eines Richard Strauss-Abends zu geben, gewiss das beste Zeichen für die Energie und das grosse Wollen des Künstlers. Leider ist die Stimme des Sängers nicht reizvoll genug und auch sein Vortrag litt unter einer gewissen Einförmigkeit. — Ein junger einheimischer Tonsetzer Theodor Blumer jun. brachte in einem Kompositionskonzert eine Reihe von sehr schätzenswerten, von einem schönen Talent zeugenden eignen Schöpfungen zu Gehör, von denen ein Streichquartett und einige Lieder besonders gefielen. Letztere sang Catarina Hiller, eine junge, ungemein talentvolle Sopranistin, die sich durch ihren frischen, ungekünstelten Gesang rasch die Sympathieen weiter Kreise hier erobert hat. Ein Klavierabend von Klotilde Kleeberg verlief überaus genussreich. F. A. Geissler

ELBERFELD: Ein interessanter Abend war das von Karl Hirsch veranstaltete Hugo Wolfkonzert, das in gemischten Chören, Liedern und Quartettmusik die ganze eigenartige Kunst Wolfs nach ihren verschiedenen Richtungen zur Anschauung brachte, wobei sich Tilly Hinken-Cahnbley als nachempfindende Sängerin auszeichnete. — Im fünften Künstlerkonzert (de Sauset) führte sich Mark Hambourg als ein Bravourspieler ersten Ranges, aber ohne tieferes Empfinden ein. Grossen Beifalls hatte sich auch Elsa Ruegger zu erfreuen. Einen leider unbefriedigenden Abschluss erhielt das Konzert durch die Sängerin Toni Voigts. Ein ausgezeichneter Begleiter war A. v. Othegraven. — Das zweite Konzert des Elberfelder Lehrergesangvereins, der unter Dr. Haym neuerdings einen erfreulichen Aufschwung genommen, fand unter Mitwirkung von Marcella Pregi und Konzertmeister Son (Cello) statt. Erste hatte mit Schumanns „Hochländer-Witwe“ und originellen holländischen Volksliedern, letzter mit Kompositionen von Porpora, Strauss und Popper, der Verein selbst aber neben den mehr schwierigen als wirkungsvollen Preischören von Rauchenecker und Soubre mit zwei eigenartigen schwedischen Gesängen von Kjerulf und Södermann grossen Erfolg.
F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: „Das verlorene Paradies“ von Enrico Bossi wurde vom Cäcilienverein, der schon wiederholt mit desselben Autors „Hohem Liede“ Glück gehabt, in einer von A. Grüters sorglich vorbereiteten Aufführung geboten und mit dankbarem Applaus und Interesse aufgenommen. So ungemein fesselnd wie das frühere Werk ist das jetzige freilich nicht ausgefallen, die Stilarten der alten und neuen Meister, denen Bossi gleichzeitig nachtrachtet, zeigen nicht die glückliche organische Verschmelzung wie ehedem; die Solisten (wir hatten unter ihnen A. Heinemann sowie Frau Grumbacher de Jong aus Berlin und hiesige gute Kräfte) finden nicht so gleichmässig dankbare Aufgaben. Mit vielem Glück löste der Chor die seinigen. — Im Museum erfreute man sich einiger recht anregend zusammengestellten Programme; das eine brachte nach einem Händelschen Concerto grosso die Orchestervariationen von E. Elgar über ein eigenes Thema und Mendelssohns Violinkonzert, das auf Hugo Heermanns Instrument erklang; das andere entfaltete nach der tragischen Wucht von Rich. Strauss' „Macbeth“ u. a. die ganz heimliche, intime und doch so unbeschreiblich holdselige Poesie von R. Wagners „Siegfried-Idyll“. Der Dirigent, S. von Hausegger

Digitized by Google

bringt jetzt auch öfter einmal sein achtungswertes Können als Orchesterkomponist in Erinnerung, so zuletzt mit der symphonischen Dichtung „Barbarossa". — Die Abende des Museums-Quartetts schlossen aufs würdigste mit Beethoven op. 52, e-moll; auch Mendelssohns op. 12 ward bei diesem Anlass herzlich willkommen geheissen. — Zwei Liederabende, der eine gegeben von unserm früheren Operntenor Franz Naval, der andere von der sehr sympathischen Sängerin Susanne Dessoir, die im kleinen Raum des Volks- und Kinderliedergesanges eine fruchtbare Pflanzung angelegt hat, verdienen noch besondere Erwähnung, desgleichen der Klavierabend von Max Schwarz, der u. a. mit seiner Gattin Schumanns selten gehörte „Skizzen für Pedalflügel" auf zwei Klavieren spielte, und ein Sonatenabend der Geschwister Otto und Anna Hegner. — Einen Chopin-Abend, gespielt von Professor H. Lafont und gleichzeitig getanzt von Isadora Duncan verzeichne ich lediglich als Kuriosität, da ich ernsthaft nicht ergründen kann, wie sich diese den Geist der alten Polenherrlichkeit atmenden Mazurken und Polonaisen mit den von klassisch-griechischen Vorbildern abgeleiteten Tanzgebärden und Kostümen der Duncan zusammenreimen.

Hans Pfeilschmidt

HAAG: Das grösste Interesse und die stärkste Anziehungskraft erzielten bis jetzt die Konzerte des Viotta'schen „Residentie-Orkest". Auch ohne Solisten würden diese Konzerte gleich hervorragend sein. Über Henri Viotta's Bedeutung als Dirigent brauche ich nicht in Wiederholungen zu verfallen; als Wagner-Dirigent gehört er mit zu den ersten, die Deutschland besitzt. Die Wiedergabe des Parsifal-Vorspieles war geradezu überwältigend und auf gleicher Höhe stand auch das Vorspiel zu den „Meistersingern". Das Konzert des Gesangvereins „Toonkunst" brachte Händels „Judas Makkabäus". Die vortreffliche Vorbereitung des Werkes gereichte dem Dirigenten Verhey zur grössten Ehre. Die Chöre gefielen mir dieses Mal viel besser und die Begleitung des „Residentie Orkest" war in jeder Hinsicht brillant zu nennen. Von den Solisten seien hier genannt: Anna Kappel (Sopran), Frau de Haan-Manifarges (Alt) und Herr Sol (Bass). Leider konnte Herr Walter (Tenor) aus Düsseldorf auch den bescheidensten Ansprüchen nicht genügen. — Meine Erwartungen von dem Kirchenkonzert des Utrecht'schen Palestrinachores (Dirigent: Vranken) waren vielleicht zu hoch, so dass mich nicht alle Nummern vollständig befriedigen konnten. — Das Konzert des Künstlerpaares C. Hinlopen und Max Oberstadt war sehr gut besucht; die Konzertgeber ernteten mit Beethovens A-dur Sonate op. 30, besonders aber mit Saint-Saëns' op. 102 grossen Beifall. — Die Konzerte von Bauer und Casals üben stets eine grosse Anziehungskraft aus. Neben älteren bekannten Kompositionen hörte ich dieses Mal von Bauer zum ersten Male ein Scherzo von Balakirew, ein bedeutendes Werk, und von Casals die Sonate in D von Locatelli. Otto Wernicke

HALLE a. S: Die Konzertflut warf hier nur vier Künstler ans Land, von denen zwei sowohl durch ihre Programme wie durch die vollendete Art der Ausführung allgemeine Bewunderung erregten. Anton Foerster spielte ganz hinreissend Brahms (f-moll Sonate) und Liszt (h-moll Sonate) neben einigen Kleinigkeiten, und Frederic Lamond zwang durch den Vortrag von fünf Beethoven-Sonaten die Zuhörer in seinen Bannkreis, ohne jedoch sonderlich zu erwärmen. Sapellnikoff zeigte sich im f-moll Konzert Chopin's als feiner Interpret des genialen Polen. Klingenden Erfolg erntete wohl nur Sarasate mit Berthe Marx-Goldschmidt, doch bereitete er den Urteilsfähigen durch sein schadhaft werdendes Spiel und seine geschmacklosen Vortragsstücke eine herbe Enttäuschung. — Die Leipziger Philharmoniker brachten uns als Novität „Maria Stuart", eine symphonische Dichtung von Paul Ertel (Berlin), in der aber vorläufig noch der Künsteler den Künstler überragt. Alles in allem ein Achtung gebietendes Werk, aber ohne sonderlich viel Originalität. Martin Frey

Digitized by Google

HAMBURG: Sarasate spielte in einem der philharmonischen Konzerte und enttäuschte auch recht gute und anhängliche Freunde durch seine kahle, kalte Virtuosität, die von seiner niemals sehr tiefen Seele jetzt Besitz ergriffen hat. Man atmete auf, als er definitiv das Podium verlassen hatte, um Max Fiedler zu einer ebenso energievollen wie lebensfrischen Vorführung der Schumannschen d-moll Symphonie Platz zu machen. Sehr gut hat's in Hamburg Tschaikowsky. Seine alten Gegner sind teils tot, teils geistig verstummt und so wird es Nikisch und Fiedler leicht gemacht, um Sympathieen für ihn zu werben. Fiedler führte jetzt die IV. Symphonie auf; auch mit Erfolg, trotzdem mancherlei Bedenken gegen sie doch nicht zu unterdrücken sind. Ein populäres Konzert mit dem Orchester des Vereins der Musikfreunde gab Herr Birnbaum, der an einem schönen und geschmackvollen Programm die entsprechenden Beweise einer ausgesprochenen Dirigentenbegabung liefern konnte. Heinrich Chevalley

Herr Ferdinand Pfohl-Hamburg ersucht uns um Veröffentlichung nachstehender Zeilen: „Heinrich Chevalley, mein lieber Waffenbruder, hat mir in dem letzten Heft der „Musik" eins auf den Pelz gebrannt, versteht sich in aller Freundschaft. Da ich aber doch nicht den Eindruck eines zur Strecke gebrachten Missetäters machen möchte, schon darum nicht, weil mir an der guten Meinung gelegen ist, die möglicherweise der eine oder andere Ihrer Leser bisher für mich gehabt haben mag, so bitte ich Sie, mir zu gestatten, dem wunderlichen Fall „Nikisch-Kellner-Suppe spucken-Hamburger Nachrichten" einige aufklärende Worte hinzufügen zu dürfen. Herr Chevalley hat die Schuld an der, wie ich zugebe, wenig erfreulichen Geschichte halb und halb mir in die Schuhe geschoben; mit Unrecht, denn der Artikel, der ihn und mich mit der gleichen Entrüstung erfüllt, erschien im Sprechsaal der „Hamburger Nachrichten", also in einer Rubrik, in der das liebe Publikum seinen Schnabel auftun darf, über den ihm sonst immer gefahren wird. Dieser entlegene Teil der „Hamburger Nachrichten" geht mich aber gar nichts an. Mein Wirkungskreis ist das Gebiet der Oper und grossen Konzerte. Und wenn der betreffende Ressortredakteur den Artikel, in dem Arthur Nikisch mit einem Kellner verglichen wurde, der in die Suppe spuckt, um sie durch Zutaten pikanter zu machen, Aufnahme gewährte, so geschah es nicht darum, weil, wie Herr Chevalley meint, der Verfasser als höherer Jurist etwa ein besonderes Entgegenkommen beanspruchen durfte, sondern um ein eklatantes Beispiel dilettantischer Überhebung festzuhalten und zu zeigen, wie sehr das Publikum auch in seinen gebildetsten Kreisen der Führung durch eine wissende und disziplinierte Kritik bedarf. Zudem konnte der „speichelhafte" Vergleich einen Künstler von der Bedeutung Nikischs um so weniger treffen, als gerade die „Hamburger Nachrichten" in ihrer Propaganda für diesen ausserordentlichen Dirigenten seit vielen Jahren den anderen Hamburger Blättern ein Vorbild gegeben haben, so dass der Vorwurf der Untreue gegen sie durchaus nicht erhoben werden darf. Darum kann ich also mit gutem Gewissen sagen: „Herr, ich bin unschuldig!" ohne befürchten zu müssen für einen ertappten Monostatos gehalten zu werden."

KOPENHAGEN: So lebhaft wie vor Weihnachten war das Konzertleben im neuen Jahre noch nicht. Von grösseren Konzerten gab es im Februar wenige: Axel Schiöler trat als Dirigent mit eigenen und klassischen Sachen auf, Herr Schnedler-Petersen konzertierte mit Orchester und spielte u. a. Beethovens Violinkonzert. — Neuheiten brachten Wolfgang-Hansen in seinen philharmonischen Soiréen: G. Schumanns Klavierquintett, (freundlich aufgenommen), der Dänische Konzertverein: Lieder von Sophia Andersen, und Sextett von Börresen. Fremde Virtuosen besuchten uns nicht, dagegen traten von einheimischen Anna Schytte (Klavier), Herr Björrig (Violine), Frau Grünnert (Gesang) mit Glück auf. Die verdienstvollen Palaiskonzerte (Joachim Andersen) brachten u. a. die phantasievolle düster gefärbte Symphonie I von Sibelius. William Behrend

Digitized by Google

LEIPZIG: Eine besondere Färbung gaben den letzten Februarwochen fünf fast unmittelbar aufeinanderfolgende Konzerte der grösseren hiesigen Chorvereine, die alle — mit alleiniger Ausnahme des Riedel-Vereins — umfangreichere Werke mit Orchesterbegleitung zum Vortrage brachten. Von seiten des Lehrer-Gesangvereins (Prof. Hans Sitt) gab es als Hauptnummer eine tüchtige Aufführung von J. L. Nicodés koloristisch wirksamer Symphonie-Ode „Das Meer", — der Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli (Heinrich Zoellner) brachte zwischen kleineren Chorwerken die etwas frostig-herzlose Kantate „Rinaldo" von Brahms und Arnold Mendelssohns frischfröhliche Ballade „Der Schneider in der Hölle" zu guter Wiedergabe, — der Akademische Gesangverein Arion (Dr. Paul Klengel) extravagierte unter teilweiser Leitung Siegmunds v. Hausegger mit der Vorführung von dessen bedeutenden Chorwerken „Totenmarsch" und „Schmied Schmerz", denen übrigens des gleichen Komponisten ziemlich gesangswidrige „Sieben Lieder der Liebe" für Tenorsolo (Ludwig Hess) und Orchester angefügt waren, und mit dem trefflichen Vortrage dreier reizend-altertümelnden a cappella-Männerchöre („Lieblich hat sich gesellet", „Minnelied" und „Eine Gantz Neu Schelmenweys") von Max Reger, — der Riedel-Verein (Dr. Georg Göhler) sang intonationssicher und klangschön a cappella-Werke von Eccard, Schütz, Volkmann, Brahms und eine kernige Komposition des 93. Psalmes von Felix Draeseke, und die Leipziger Singakademie (Gustav Wohlgemuth) mühte sich mit passablem Vollbringen um die Einführung neuer Werke: „Schmied Schmerz" von Fritz Neff, „Traumsommernacht" von Thuille und „Athenischer Frühlingsreigen" von Frischen für Frauenchor, „Ahasvers Erwachen" von Hegar und „Lanzelot" von Hutter, wobei denn von den beiden letzteren Werken nur Hegars Komposition einen halbwegs günstigen Eindruck hervorzurufen vermochte. — In der hiesigen Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft hat Prof. Dr. Hugo Riemann einen hochbedeutsamen Vortrag „Stilwandlung der Kammermusik von Corelli bis Stamitz" gehalten, dem sich die Vorführung mehrerer Triosonaten (von dall'Abaco, Pergolese, Gluck, Fasch, Ph. E. Bach und Stamitz) anschloss. — Das in Anwesenheit des Königs Friedrich August abgehaltene 17. Gewandhauskonzert brachte Oberonouvertüre, Sylphentanz und Ungarischer Marsch von Berlioz und G-dur Symphonie No. 13 von Haydn, untermengt mit Gesangvorträgen von Berta Morena, während im 18. tonschwelgerische Violinsoli Jacques Thibauds mit wahrhaft gewandhausherrlichen Reproduktionen der Jessonda-Ouvertüre, des B-dur Zwischenaktes aus Schuberts „Rosamunde" und der c-moll Symphonie von Beethoven eingerahmt wurden. — Im achten Philharmonischen Konzert hatte Kapellmeister Winderstein seinen Platz an Generalmusikdirektor Wilhelm Kes abgetreten, der in sehr tüchtiger Weise Beethovens Siebente (mit massvoller Modernisierung der Horn- und Trompetenstimmen) und Weber-Weingartners „Aufforderung zum Tanz" vorführte. Solistisch wirkten Tilly Koenen und ein sehr beachtenswerter junger Geiger Giuseppe Navone mit. — In dem von Max Pohle geleiteten 9. Eulenburg-Konzert begegneten lebhafterem Interesse Klaviervorträge der immer noch spielgewaltigen Sofie Menter. — Das Gewandhausquartett, dem vorläufig Konzertmeister Hugo Hamann durch Übernahme des zweiten Geigenpartes die Fortexistenz ermöglicht, brachte jüngst zwischen Cherubini's d-moll Quartett und Beethovens Septett Leone Sinigaglia's trefflich gearbeitete und klanglich wirksame „Variationen über ein Thema von Brahms" zu erfolgreicher Erstaufführung. Die Herren Stavenhagen und Berber erzielten an ihrem dritten Sonatenabend mit Bachs f-moll-, Brahms' G-dur- und Beethovens Kreutzer-Sonate volle künstlerische Wirkungen. Gute, aber noch nicht zur Reife geförderte Beanlagung bezeugten die Konzertversuche des Geigers Gregor Schkolnick und des Klavierspielers Hans Swart-Janssen, und freundlich wirkten auch im Konzertsaal die beiden Opernsängerinnen Emilie und

Digitized by Google

Gabrielle Christmann. Reiche Ohren- und auch Seelenweide boten Liederabende von Adrienne v. Kraus-Osborne (am Flügel Prof. Nikisch), George Hamlin (Richard Strauss-Abend; am Flügel Otto Bake) und Lula Mysz-Gmeiner (am Flügel Eduard Behm), denen schliesslich sich noch der wahrhaft erfrischend wirkende Stockholmer Sänger und Herzenfänger Sven Scholander mit frohsinnbegeistert aufgenommenen deklamatorisch-mimischen Vorträgen zu eigener Lautenbegleitung anreihte.

Arthur Smolian

MAGDEBURG: Im fünften Konzert des Kaufmännischen Vereins wurde Conrad Ansorge gefeiert; er spielte ausser kleineren Stücken das A-dur Konzert Liszts. Arthur van Eweyk ersang sich als zweiter Solist einen bedeutenden Erfolg mit verschiedenen Liedern. — Das sechste Symphoniekonzert des Stadttheaters, auch unter der Leitung von Krug-Waldsee, führte neben bekannteren Stücken die „Italienische Serenade" von Wolf und Borodins „Steppenskizze" auf. Beide Werke erzielten trotz einer bedeutenden Wiedergabe nur hochachtungsvollen Beifall. — Der hiesige Tonkünstlerverein setzte an seinen Quartettabenden Beethovenstudien fort; letzthin kam das cis-moll Quartett zur einwandfreien Wiedergabe; als ein fortgeschrittenes Gesangatalent erwies sich Hedwig Braumann; der Solist des vorletzten Abends, ein junger Barytonist A. Werner, sang einen Zyklus Wolfscher Lieder, ohne Wolf ganz meistern zu können.

Max Hasse

MAINZ: Die Saison neigt sich dem Ende zu. Die Reihe der Symphoniekonzerte fand mit dem letzten am 8. Februar bereits ihr Ende. Es war ein würdiger Schluss. César Francks d-moll Symphonie, ein mächtiges farbenprächtiges Werk, das wohl mehr Beachtung verdiente, und Hugo Wolfs entzückende „Italienische Serenade" bildeten den Kern des Programmes und fanden unter E. Steinbachs Leitung eine tüchtige Wiedergabe. Als Solist erntete Herr Oliveira, dank seiner süsslichen, sentimentalen Art des Vortrages, beim grossen Publikum stürmischen Beifall. Aus dem vorhergehenden Konzert ist noch zu erwähnen als Novität Fritz Volbachs Frühlingsgedicht „Alt Heidelberg du Feine" unter des Komponisten Leitung. Die Solistin Frl. Vidron (Köln) bot als Koloratursängerin eine geradezu phänomenale Leistung. Sie besitzt eine Stimme von seltenem Umfang und Wohllaut. Wer sich über die Unnatur dieser Koloraturarien hinwegzusetzen vermag, der mochte es schön finden — und das tat wie allerwärts auch unser Publikum — mir war es nicht gegeben, und selbst in der grossen Zauberflötenarie würde ich gern auf den kolorierten Satz verzichten, für mich ist er ein Flecken in dem unvergleichlichen Bilde. — Die Liedertafel brachte auf Wunsch ihres Protektors, des Grossherzogs, Schumanns „Paradies und Peri" unter des Unterzeichneten Leitung und wiederholte es zweimal als Volkskonzert. Dank der trefflichen Solisten, unter denen besonders Herr Pinks sich auszeichnete, machte es sehr gute Wirkung. Im übrigen dürfte man das Werk nun ruhen lassen, es ist, bei aller Schönheit einzelner Momente, merkwürdig veraltet und verblasst. — In dem Kammermusik-Abend sang der Chor neben den Vorträgen des Heermannschen Quartetts a cappella-Stücke, u. a. „Tenebrae factae sunt" von M. Haydn und Lotti's achtstimmiges „Crucifixus". — Die von der Liedertafel ins Leben gerufene „Kaiserin Friedrich-Stiftung" dürfte bereits nach jeder Richtung hin als gesichert gelten, dank dem allseitigen Interesse für das vom modernen Geiste getragene Unternehmen.

Dr. Fritz Volbach

MOSKAU: Die im Dezember ausgebrochenen Unruhen haben der Pflege der Musik wenig Abbruch getan. Das sechste Symphonie-Konzert der kais. russ. Musik-Gesellschaft fand unter dem gesund-energischen Leiter Camille Chévillard statt und brachte uns etwas zerfahrene französische Novitäten, die vollkommene Wiedergabe des Meistersinger-Vorspiels und Franck's „Redemption"; Balakireff's „Tamara" erfuhr

Digitized by Google

eine temperamentvolle Wiedergabe. Die Solistin des Abends, Frl. Lüboschütz, erfreute mit Beethovens Violin-Konzert. — Der Verein der Liebhaber der russischen Musik trat zum ersten Male mit einer Orchesteraufführung unter Rachmaninoff auf. Tschaikowsky's Sechste, der Sadko von Rimsky-Korsakoff, Glinka's Kamarinskaja erfuhren meisterliche Ausführungen. S. Taneïeff spielte Tschaikowsky's Phantasie für Klavier und Orchester op. 56. — Die Philharmoniker unter Chessin brachten an Novitäten „Die Mondschein-Nocturne" und die „Mazurka" aus dem „Pan Woewoda" von Rimsky-Korsakoff. Der junge Pianist Goldenweiser spielte Rachmaninoff's zweites Klavier-Konzert op. 18 sehr gewissenhaft. Jedoch der Kern des Abends war Schaljapin mit einer Reihe von Liedern. — Das Moskau-Trio (Schor, Krein, Ehrlich) widmete die sechste Matinée Richard Strauss (Klavier-Violoncello-Sonate), Dvořák und C. Franck.

E. von Tideboehl

MÜNCHEN: Im fünften Abonnementskonzert des Kgl. Hoforchesters kamen die Orchestervariationen op. 36 von Edward Elgar zur Aufführung. Da man diesen Komponisten hier fast nur vom Hörensagen kennt, war man überrascht, ein so geistreiches Werk anzutreffen. Elgar schreibt eine sehr sichere und dabei leichte Hand; in den einzelnen Absätzen stellt er mit erstaunlicher Vielseitigkeit eine Reihe von Stimmungsbildern hin, die sowohl in der Dialektik als auch in der orchestralen Farbengebung zu den frischesten Erscheinungen der neueren Instrumentalmusik zählen; interessant ist der gelegentlich vorschlagende Händelsche Akzent, in dem sich natürlich der Oratorienkomponist Elgar verrät. Mottl dirigierte das Werk mit delikater Sorgfalt. — Recht anregend im ganzen verlief ein vom Kaimorchester veranstaltetes zweitägiges Brucknerfest, für das man sich Ferdinand Löwe aus Wien als Gastdirigenten verschrieben hatte. Zur Aufführung kamen drei Symphonieen, darunter die sechste als Novität, sowie der pompöse 150. Psalm. In den bedingungslosen Bruckner-Enthusiasmus können wir nicht einstimmen. Das eifrige Bemühen, die äusserst diffuse Arbeitsmanier dieses Komponisten mit seiner musikalischen Individualität zu entschuldigen, dünkt uns so dilettantisch wie gefährlich. Der nicht ausbleibende Bruckner-Nachwuchs mag uns bald recht geben. — Von den kleinen Veranstaltungen seien die Klavierabende der Herren Guido Peters und Max Landow erwähnt; die Mozartvorträge des ersteren waren seit langem das Beste.

Dr. Theodor Kroyer

NÜRNBERG: Im jüngsten philharmonischen Konzert hatte sich Richard Strauss selbst an die Spitze unseres verstärkten Orchesters gestellt, um ausser „Don Juan", „Tod und Verklärung" und der im Saal recht unwirksam verpuffenden Liebesszene aus der „Feuersnot" die Symphonia Domestica hier einzuführen. Neben vielem, unleugbar Schönem und wundervoll Klingendem (das Scherzino, der grösste Teil der Liebesnacht) trägt das neueste Werk Strauss'schen Humors einen gewaltigen Ballast von gemachter, konstruierter Musik mit sich, der das Werk unbarmherzig stürzen wird, wenn einmal die erste Neugier der Konzertsäle gestillt sein wird. Orchesterwitze und der oft betäubende Aufwand eines übergrossen Orchesterapparates können über die Wohlfeilheit der thematischen Grundlage und über die Diskrepanz zwischen Inhalt und Ausdruck nicht hinweghelfen. Alle Freunde mussten von Richard Strauss etwas echteres, wahreres erwarten und erwarten es vorläufig immer noch von ihm! — Das Kaimorchester stand dieses Mal unter Mucks Leitung, die in so angenehmer Weise frei von Silhouette ist. Beethovens Dritte hätte mehr dithyrambischen Schwung vertragen, aber Schubert's h-moll Symphonie war von köstlichem Liebreiz; man versank gern in dieser so ganz in sich gekehrten Lyrik. — Von Solisten hörten wir noch Marie Berg, tüchtig wie immer, und am Klavier ein Fräulein Epstein, deren Unfertigkeit noch dringend der Schulbank bedarf. Einen ungleich reiferen, ja fast fertigen Eindruck machte dagegen die Violinistin Else

Digitized by Google

Playfair mit dem Brahms'schen Konzert. Unter der Leitung des heimischen Dirigenten W. Bruch endlich hörten wir einen Berlioz-Abend (die Fantastique, Fee Mab, Cellini-Ouvertüre) und neben anderem Dvořák's Heldenlied, ein Werk, bei dem trotz allen hallenden und schallenden Patriotismus den Komponisten alle Musen gemieden zu haben scheinen. Dr. Flatau

PRAG: Im Konzertsaal ging es ziemlich rege zu, besonders bei den Tschechen. Ihre Philharmonie brachte Viteslav Novaks „Die ewige Sehnsucht". So hat sich denn der letzte Vertreter der Brahmsrichtung unter seinen Landsleuten, dieser herbe Harmoniker, endgültig zur symphonischen Dichtung Liszts bekehrt, von dem am selben Abend die „Faustsymphonie" unter Nedbal zu eindrucksvoller Wirkung gelangte. Ansorge erspielte sich einen grossen Erfolg und hat auch als Liederkomponist, als den ihn der Hausmusikabend des Dürerbundes einführte, gefallen. Daneben spielte und sang man J. H. Schein, Corelli, Plüddemann. Sonst wäre auch das Beethovenkonzert des Konservatoriums zu nennen, wo man neben der als Ganzes langweiligen Prometheusmusik die schottischen Lieder von Plaschke (Dresden) sehr schön gesungen hörte. Dr. R. Batka

SCHWERIN i. M.: Das Solo-Quartett des Hoftheater-Orchesters brachte in der III. Kammermusik Beethovens F-dur Quartett und Volkmanns op. 18 in stilgerechter Ausführung. Frau Grumbacher de Jong sang mit lieblicher Stimme Lieder von Schubert, Brahms u. a. und fand Beifall. Ludwig Hess, der Solist im zweiten Konzert, errang mit einem eigenen Liederabend weit grössere Anerkennung. Die lebensvolle Wiedergabe seiner Gesänge kennzeichnet ihn als einen bedeutenden Vortragskünstler, gegen die Art und Weise seiner Tongebung wird aber auch Widerspruch erhoben. — Zur Ehrung des früheren Hofkapellmeisters Alois Schmitt wurde im Konzertsaale seine Marmorbüste aufgestellt. Am Enthüllungstage fand eine Aufführung der von ihm vervollständigten c-moll Messe von Mozart statt. Frau Schmitt-Czány, die Gattin des Verstorbenen, sang die Sopranpartie. Alois Schmitts Wirken ist für die Entwicklung der Schweriner Musikzustände von wesentlichem Einflusse gewesen. Vielseitig gebildet, voll Geist und Eigenart, als Organisator wie als Dirigent gleich hervorragend, hob er das Orchester und die Oper zu ihrer bedeutenden Höhe. Fr. Sothmann

ZÜRICH: Gilt es zum guten Ton, in Zürich zu konzertieren oder überschätzt man draussen die musikalische Aufnahmefähigkeit der Stadt? Diese Frage ist unabweisbar am Ende einer Woche, wo drei Konzerte im kleinen Tonhallesaal höchstens auf die Kosten kamen. Der Zürcher hat an seinem regulären Konzertbestand der Symphonie- und Kammermusikaufführungen genug, so lange der Musikgenuss eine Geld- und Modesache ist, den Tausenden aber, die beglückt würden durch diese Kunst, neue Kirchen gebaut oder ein paar Volkakonzerte als Abschlagszahlung gereicht werden. Obiges begründet auch unsere Ablehnung selbst der oberflächlichsten Revue. Sie käme nicht über Namen hinaus. Immerhin müssen wir in Bausch und Bogen die Symphonieabende mit ihrem Lenker, Dr. Hegar, dem ewig jungen, an die Spitze des Geleisteten stellen. — Im Harmoniekonzert hat Angerer die Festgesänge für das eidgen. Sängerfest prachtvoll ausgearbeitet dargeboten. Elsa Ruegger fand eifrige Bewunderer, die auch Risler, Thalberg, Reger u. a. nicht fehlten. Auffällig ist in letzter Zeit der kompositorische Eifer unserer Jungen und Alten, ohne etwas Bedeutendes in die Welt gesetzt zu haben. W. Niedermann

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: New York, Paris (Oper); New York, Paris, Philadelphia (Konzert).

Digitized by Google



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

Ch. M. Widor: Die Technik des modernen Orchesters. Ein Supplement zu Berlioz' Instrumentationslehre. Aus dem Französischen übersetzt von Hugo Riemann. (Mk. 10.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hector Berlioz: Grosse Instrumentationslehre. Herausgegeben von Felix Weingartner. Aus dem Französischen übersetzt von Dr. Detlef Schultz. Mit Anhang: Der Dirigent. Zur Theorie seiner Kunst. Übersetzt von Dr. Walter Niemann. (Mk. 5.) — Ergänzungsband zur grossen Instrumentationslehre. Partiturbeispiele. (Mk. 5.) Ebenda.

Peter Cornelius: Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. Bd. II. Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten herausgegeben von Carl Maria Cornelius. (Mk. 8). — Bd. IV. Gedichte. Gesammelt und herausgegeben von Adolf Stern. (Mk. 5.) Ebenda.

Lilli Lehmann: Studie zu Fidelio. (Mk. 2.) Ebenda.

Carl Fr. Glasenapp: Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt. Vierte, neu bearbeitete Ausgabe. Erster Band (1813—1843). (Mk. 7,50.) Ebenda.

Alfred Richter: Die Lehre von der Form in der Musik. (Mk. 3.) Ebenda.

Bach-Jahrbuch 1904. Herausgegeben von der Neuen Bachgesellschaft. (Mk. 2.) Ebenda.

Ludwig Bussler: Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre. Zweite erweiterte Auflage, revidiert und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Hugo Leichtentritt. Verlag: Carl Habel, Berlin.

MUSIKALIEN

Claude Crossley: Berceuse pour Piano. (M. 1.50.) Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Richard Wagner: Orchesterstudien aus den Werken „Die Meistersinger von Nürnberg", „Der Ring des Nibelungen", „Parsifal". Für Violoncell von Hugo Becker. (Mk. 3.) Für Flöte von Emil Prill. 2 Hefte à Mk. 4,50. Für Kontrabass von Joh. Geissel. 2 Hefte à Mk. 5. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Joh. Seb. Bach: Sonata (No. 1 of the Organ Sonates) transcribed for Orchestra by H. H. Wetzler. (7 sh. 50.) Verlag: Novello & Co., London.

W. Plaschka: Chorwerke. op. 7. „Du bist wie eine Blume." (Partitur Mk. 0,60.) — op. 9. „Es ragt ins Meer der Runenstein." (Partitur Mk. 0,60.) — op. 11. „Erinnerung." (Partitur Mk. 0,60.) Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Alfred Trubrig-Wernhoff: „Frau Minne" für Männerchor. op. 18. (Partitur Mk. 1.) — „Wie war er schön der Maientag" für Männerchor. op. 19. (Partitur Mk. 1,20.) Ebenda.

B. Uhlig: „Winternacht" für Männerchor. (Partitur Mk. 1,20.) Ebenda.

Richard Wiesner: „Der Spielmann ist da" für Männerchor. op. 51. No. 2. (Partitur Mk. 0,60.) Ebenda.

Volkmar Andreae: „Der schwere Traum" für Männerchor a cappella. op. 8. No. 1. (Partitur Mk. 0,80.) Ebenda.

Alfred Schnauder: Sechs Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 10. (Mk. 2.) Ebenda.

Digitized by Google

Leopold Suchsland: „Frühlingshoffnung“ für Männerchor mit Klavierbegleitung. op. 24. (Klavierauszug Mk. 2.) Ebenda.

Gustav Haug: „Erwachen des Waldes“ für Männerchor. op. 38. (Partitur Mk. 1,20.) Ebenda.

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Andante sostenuto. op. 72. No. 2. Für Violine und Klavier übertragen von August Glück. (Mk. 0,80.) Ebenda.

Th. Kauffmann: Sechs Kinderstücke für Klavier. Heft II. (Mk. 1.) Ebenda.

August Glück: „Fröhliche Fahrt“ für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 16. No. 2. (Mk. 0,80.) Ebenda.

Adolph Bern: Schweizer Tanz-Album. Zwölf leichte Tänze für Piano. op. 12. (Mk. 2.) Ebenda.

Theodor Podbertsky: „Trostlied“ für Männerchor. op. 155. No. 2. (Partitur Mk. 0,80.) Ebenda.

Wilhelm Sturm: „Frohsinn“ für Männerchor. op. 146. (Partitur Mk. 0,80.) Ebenda.

Richard Strauss: Fünf Klavierstücke zu zwei Händen. op. 3. (Mk. 3,50.) — Klaviersonate h-moll. op. 5. (Mk. 4.) — Stimmungsbilder für Klavier zu zwei Händen. op. 9. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Walter Courvoisier: Acht Gedichte von Anna Ritter für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 3. Heft I und II (à Mk. 2,50). — Die Muse (H. Leuthold). Für Bariton mit Begleitung des Orchesters. op. 4. (Klavierauszug Mk. 2.) — Gruppe aus dem Tartarus (Fr. von Schiller). Für gemischten Chor und grosses Orchester. op. 5. (Klavierauszug Mk. 4.) — Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 6. (Mk. 3.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Siegfried Wagner: Vogellied aus „Der Kobold“. (Mk. 1,50). Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Eugen Lindner: Lieder für Kinder. 1. Sankt Niklas. 2. Bumbautz — der Schlafengel. (à Mk. 0,80.) Ebenda.

Engelbert Humperdinck: Zwei Vogellieder. 1. Die Lerche. 2. Das Waldvöglein. (à Mk. 1,20.) Ebenda.

Hans Schmitt: Pädagogische Studien für den Lehrerbildungskursus des Wiener Konservatoriums. op. 70. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Ludwig van Beethoven: Fidelio. Klavierauszug von Brissler-Rogorsch. Studie von Lilli Lehmann. (Mk. 3.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Frédéric Chopin: Deux Études. op. 25. No. 6 (En Tierces), op. 25. No. 8 (En Sixtes) soigneusement revues, doigtées et phrasées pour ses Concerts par Wladimir de Pachmann. (No. 1 Mk. 1,50, No. 2 Mk. 1.) Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

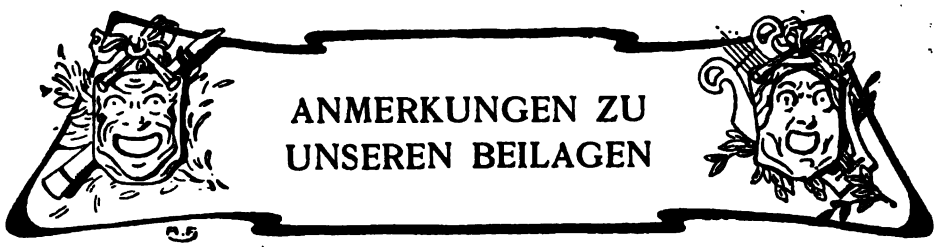
Pierluigi da Palestrina: Ausgewählte vierstimmige Messen (Erster Band) in moderner Partitur redigiert von Hermann Bäuerle. Missa „Aeterna Christi Munera“. — Missa brevis. — Missa „Dies sanctificatus“. (à Mk. 1.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Johann Hermann Schein: Sämtliche Werke herausgegeben von Arthur Prüfer. Zweiter Band. (Mk. 15.) Ebenda.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. XVI. Melchior Franck und Valentin Haussmann. Ausgewählte Instrumentalwerke. Herausgegeben von Franz Bölsche. (Mk. 20.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Von den beiden Porträts Loewes, die wir als Beigabe zu dem Aufsatz von Dr. Leopold Hirschberg geben, ist das erste eine ungemein seltene Lithographie aus dem Besitz des Herrn Dr. Maximilian Runze, des bekannten Loewe-Forschers. Die Zeichnung stammt von Leutnant Flach, einem befähigten jungen Manne, der in Loewes Familie freundschaftlich verkehrte. Ob das Porträt schon einmal irgendwo reproduziert wurde, ist nicht genau festzustellen. Es gehört — und das ist das Wichtige — zu den immerhin seltenen Jugend-Bildnissen des Meisters und zeigt ihn uns im Alter von etwa 30 Jahren. Loewe hat sich Flach gegenüber durch die Dedikation eines 1828 komponierten, 1835 bei Hofmeister-Leipzig als op. 53 erschienenen Klavierwerkes „Alpenphantasie" revanchiert. Das zweite Porträt — Loewe in ganzer Figur — ist auf Grund einer auch nicht über private Kreise hinausgekommenen, in Stettin angefertigten Photographie hergestellt.

Zum Bild von Max von Erdmannsdörfer vgl. den Nachruf von Richard Braungart in Heft 11, S. 342 ff.

Am 2. März waren 75 Jahre seit dem Tode von Ignaz Schuppanzigh vergangen, dem Primgeiger des berühmten Streichquartetts, das zuerst Beethovens Quartette interpretierte und auch die Haydns und Mozarts in vorzüglicher Weise vortrug. Schuppanzigh leitete in jüngeren Jahren die Augartenkonzerte in Wien, trat 1824 als Violinist in das Hoforchester und übernahm 1828 die Musikdirektorstelle der Deutschen Oper. Die Vorlage zu unserem Bild, eine Lithographie von B. de Schrötter, verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Archivs der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien.

Es folgt das Porträt des unlängst verstorbenen Musikhistorikers Prof. Robert Eitner (vgl. Heft 10, S. 279).

Mit der am 12. Februar in Schöneberg verstorbenen Kammersängerin Fanny Moran-Olden ist eine Künstlerin von grosser Kraft und seltenem Temperament geschieden, die in ihrer besten Zeit zu den universellsten Opernsängerinnen Deutschlands zählte. 1855 geboren, debütierte sie 1877 in Leipzig und Dresden, wurde in Frankfurt a. M. engagiert und wirkte von 1884—91 in Leipzig, hierauf an der Münchner Hofoper, um nach Ablauf dieses Vertrags nur noch zu gastieren. Eine ausgezeichnete Wagnersängerin, leistete sie hervorragendes auch als Norma, Fides, Azucna, Carmen, Donna Anna, Sextus.

Die Musikbeilage, No. 17 des bisher ungedruckten Oratoriums „Hiob" von Carl Loewe, gehört zum Aufsatz von Dr. Hirschberg. Die Erlaubnis zur Publikation verdanken wir Frau von Bothwell, Herrn Dr. Max Runze und der Königl. Bibliothek in Berlin.

Berichtigung. Im 5. Wagnerheft (Jahrg. IV, Heft 10) brachten wir ein Bild von Minna Wagner, das wir als ein Porträt der ersten Lebensgefährtin des Bayreuther Meisters bezeichneten. Wie uns Herr Geheimrat H. Theinert-Berlin liebenswürdigerweise mitteilt, beruht diese Angabe auf einem Irrtum, den wir hiermit gern berichtigen. Der Wegersche Stahlstich stellt allerdings eine Künstlerin dieses Namens dar, es handelt sich aber um die 1846 geborene Tochter des Burgschauspielers Theodor Wagner, eine in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts gefeierte Soubrette, über deren Leistungen in der zeitgenössischen Presse enthusiastische Berichte vorliegen.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google

HIOB

Oratorium von CARL LOEWE

Teil III, No. 17

Jehova spricht aus dem Wetter heraus zu Hiob

Chor mit Zwischenchor

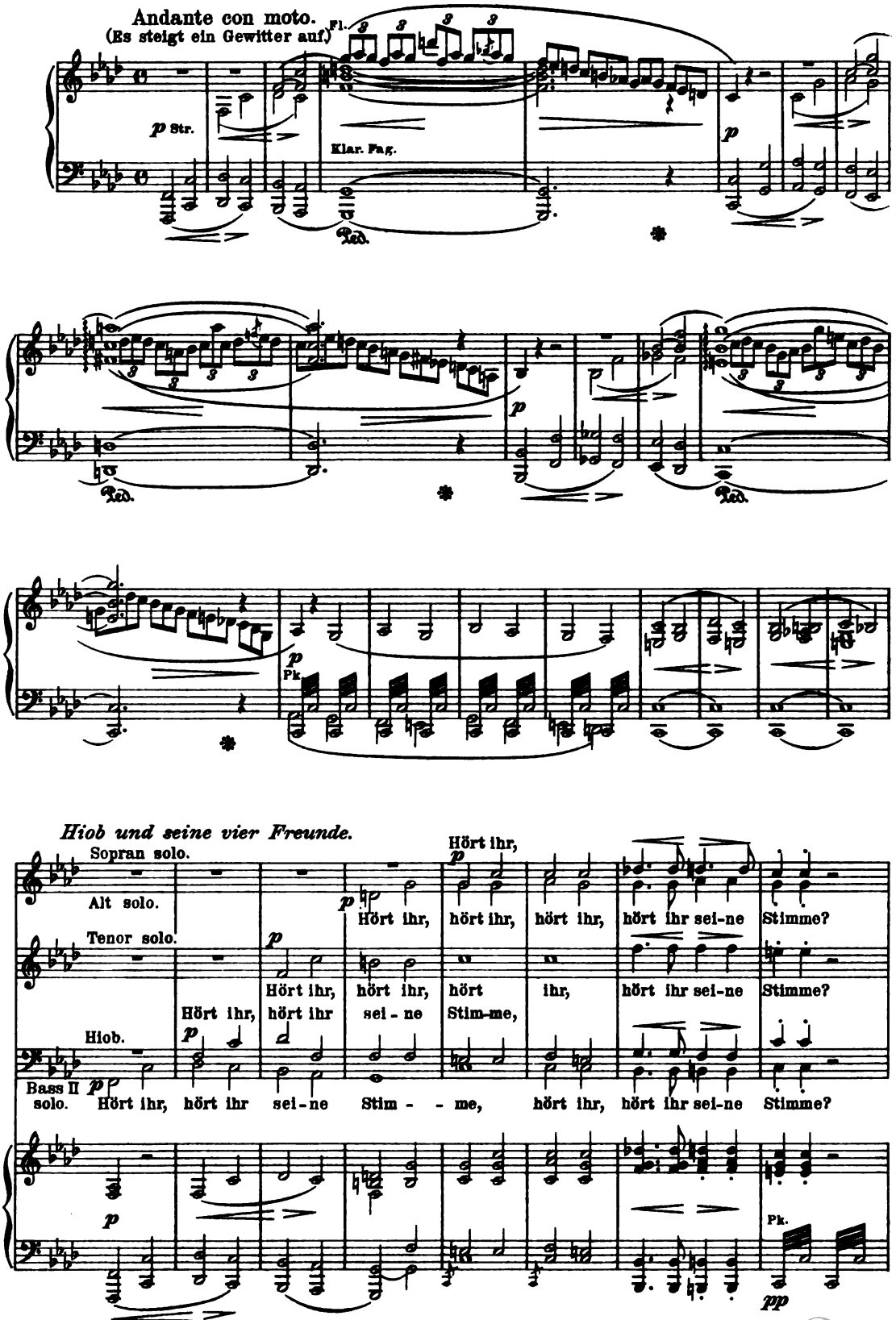
Klavier-Auszug von F. H. SCHNEIDER



IV. 12.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google



(Jehovah spricht aus dem Wetter heraus zu Hiob.)

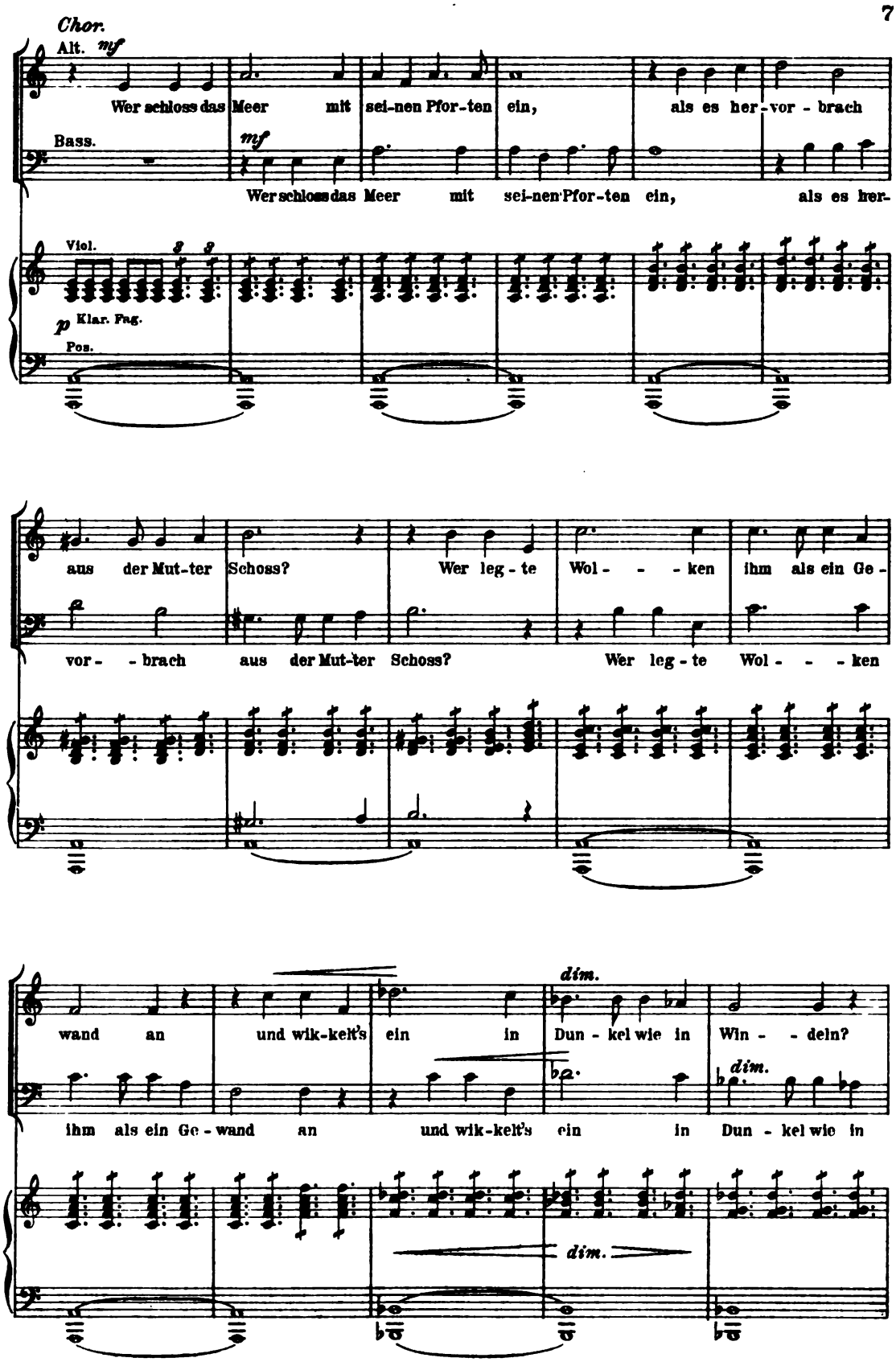
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

Digitized by Google



IV. 12

ROBERT EITNER
† 22. JANUAR 1905

Digitized by Google

Digitized by Google



Fanny "Moran-Olden.

† 12. FEBRUAR 1905

IV. 12

Digitized by Google

Digitized by Google



Fanny Moran-Olden.

† 12. FEBRUAR 1905

Die Musik IV. 12

Digitized by Google

Digitized by Google

REGISTER

ZUM BAND XIV DER

MUSIK

Januar bis März 1905 ○ ○ ○

Digitized by Google

Digitized by Google

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. QUARTALSBAND DES VIERTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1904/5)

dall'Abaco, E. F., 454.
l'Abbé le fils 447.
Abendroth, Irene, 196.
Abert, Hermann, 299.
Abt, Elisabeth, 354.
Achron, Joseph, 372.
Ackté, Aïno, 68. 145.
Adam, Adolphe, 194.
Aderer 284.
Adler, Guido, 48. 49. 143.
Agren, Mandis, 288.
de Ahna, Adolf, 87.
de Ahna, Heinrich, 189.
Aho, Juhani, 69.
v. Akimoff, Gregor, 207.
Alard, Delphin, 380 (Bild).
Albeniz, Isaac, 193.
d'Albert, Eugen, 61. 63. 64. 67. 144. 149. 151. 153. 200. 205. 210. 355. 356. 358. 365.
d'Albert-Fink, Hermine, 151. 365.
Alexander Friedrich, Landgraf v. Hessen, 150.
Alexis, Willibald, 43. 45. 46.
Alfano (Komponist) 61.
Alkan, Ch. H. V., 215.
Alszeghy 194.
Alten, Bella, 145. 283.
Altmann, Gustav, 59.
Altmann, Margarethe, 376.
Altmann, Wilhelm 225. 267.
Alvarez (Sänger) 146.
Alvary, Max, 299.
Ambros, A. W., 31.
Ammermann, A., 368.
Andersen, Joachim, 292. 453.
Andersen, Sophia, 453.
Andrä 66.
d'Andrade, Francesco, 352.
Andreae, Volkmar, 152. 217. 291. 361.
Angerer, Gottfried, 457.
Anselmi (Sänger) 357.
Ansorge, Conrad, 287. 369. 377. 455. 457.
Anthes, Georg, 194.
v. Aquino, Thomas, 34.
Arányi, Desider, 194.
Arens, Franz Xaver, 153. 294.
Arensky, A., 191. 376.
Arlo, Henny, 449.
Armbrust, Walter, 364.
Arndt, Martha, 288.
Arnio, A., 142.
Arnoldson, Sigrid, 60. 354. 444.
Arpád, Kun, 67. 449.
Ascherman, Carlos, 372.
Auber, D. F. E., 196. 226. 248.
Augustin (Kirchenvater) 387.
Aulin, Tor, 292. 296.
Aumann, Albert, 196.
Bach, Joh. Seb., 33. 49. 50. 65. 70. 71. 72. 73. 79. 80. 82. 85. 149. 151. 152. 153. 154. 161. 183. 189. 202. 204. 207. 209. 212. 216. 217. 279. 285. 286. 289. 293. 294. 295. 296. 299. 305. 314. 343. 359. 360. 361. 362. 366. 367. 368. 369. 374. 376. 378. 384. 402. 425. 431. 437. 438. 446. 450. 454.
Bach-Gesellschaft, Neue, 437.
Bach, Phil. Em., 16. 21.
Backhaus, Wilhelm, 287. 370. 372.
Bachmann, Walter, 66. 150. 289. 365.
Bading, H., 209.
Bahr, Elsa, 287.
Bak, Adolf, 66.
Bake, Otto, 455.
Balakireff, Mili, 455.
Baldreich, Gottfried, 281.
Balling, Michael, 197.
Balta, Carl, 356.
v. Bamberg, Otto, 392.
Banasch, Robert, 196. 356. 441. 443.
v. Bandrowski, Alexander, 211.
Bank, Karl, 225. 226. 229.
Barabasz 211.
Barcewicz (Geiger) 73.
Barmas, Issay, 148.
Bartels, Eberhard, 439.
Barth, Adolf, 182.
Barth, Carl, 66.
Barth, Heinrich, 203.
Barth, Stephanie, 212.
Barthsche Madrigalvereinigung 149.
Bartholdy, Johan, 59.
Barton, Evelyn, 371.
v. Bary, Alfred, 198. 208.
Bataille 61.
Battistini (Sänger) 357.
Batz, Reinhold, 198.
Bauer, Harold, 71. 154. 452.
Bauer, P., 150.
Baumann, Kahrlis, 278.
v. Baussnern, Waldemar, 211.
de Béarn, Gräfin, 59.
Beck (Sänger) 354.
Becker, Fritz, 449.
Becker, Hugo, 208. 293. 371.
Becker, Reinhold, 289.
Becker, Stephanie, 361.
Beeg, George, 354.
van Beethoven, Ludwig, 4. 7. 13. 16. 33. 50. 63. 65. 66. 68. 69. 70. 71. 72. 76. 81 ff. 85. 94. 121. 147. 149. 151. 152. 154. 155. 160. 161. 172. 201. 204. 207. 209. 210. 212. 213. 214. 215. 217. 231. 270. 280. 285. 287. 288. 290. 292. 293. 304. 315. 326. 327. 329. 330. 331. 333. 335. 343. 359. 361. 362. 364. 365. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 377. 378. 385. 393. 410. 411. 412. 413. 416. 431. 438. 439. 442. 445. 446. 449. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 460.
Behm, Eduard, 148. 450. 455.
Behnne, Harriet, 353. 354.
Behr (Kapellmeister) 365. 450.
Behr, Therese, 64. 68. 203. 286. 365. 376. 450.
Behrend, Max, 278. 443.
Beier, Franz, 49. 369.
Belaïeff, M. P., 191.
Bellini, Vincenzo, 36. 228. 280. 357.
Bellincioni, Gemma, 62. 356.
Bellovics, Emerich, 365.
Bellwidt, Emma, 450.
Bengell, Else, 146. 371.
Benjamin (Verleger) 58.
Bennet, Joseph, 350.
Bennett, W. St., 220 (Bild).
Berard, Helene, 206.
Berber, Felix, 212. 215. 287. 293. 371. 372. 454.
Berchthold zu Sonnenburg, Josefine Reichsfreiin, 192.

Digitized by Google

Berg, George, 450.
Berg, Marie, 456.
Bergen, Fritz, 152.
Berger, Robert, 353.
Berger, Rudolf, 353.
Berger, Wilhelm, 367. 377.
de Bériot, Ch. A., 203.
Berlioz, Hector, 6. 7. 11. 71. 80. 81. 86. 118. 122. 152. 159 ff (H. B. i. Weimar). 171. 206. 214. 282. 290. 292. 295. 360. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 377. 378. 410. 411. 445. 454. 457.
Bernecker, Constantin, 69. 447.
Bernhard 392.
Bertram, Theodor, 61. 143. 195. 207. 444.
Berwald, Franz, 296.
Betz, Franz, 380 (Bild).
Beyer, Heinz, 205.
Beyle (Sänger) 146.
Bibliothek, Vatikanische, 190.
Biden, Sidney, 449.
Bierbaum, Otto Julius, 96. 97. 199. 200. 285.
Binder, Fritz, 207. 449.
Bird, Arthur, 373.
Birkenfeld, Willy, 354.
Birnbaum 453.
Bischoff, Hermann, 149.
Bispham, David, 66. 153. 361.
Bizet, Georges, 62 206. 216. 293. 343. 450.
Björrig 453.
Blaha, Jos., 58.
Blass, Robert, 283.
Blech, Leo, 199. 284. 296.
Blijenburg, Jeanne, 450.
Bloch, Georg, 143.
Blockx, Jan, 352.
Blumer, Fr., 376.
Blumer, Theodor, 451.
Blüthner, Julius, 212.
Boccherini, Luigi, 294.
Böcklin, Arnold, 98.
Bochnicek, J., 194 354.
Bodmann, Emanuel, 96.
Boebel, Martha, 205.
Boehe, Ernst, 68. 209. 362.
Boeling, Lina, 357.
Böhringer, Louise, 439.
Boito, Arrigo, 142.
Bolska 214.
Bolz, Oscar, 440. 444.
Bonvin, L., 351.
Borisch, Franz, 364.
Borodin, Alexander, 209. 368. 455.
Börresen, Hakon, 211. 453.
Borwick, Leonard, 450.
van Bos, Coenraad, 64.
v. Bose, Fritz, 151. 204. 208.
Bosetti, Hermine, 211. 282. 441.
Bosquet 66.
Bossenberger, Marie, 357.
Bossi, Enrico, 66. 206. 208. 292. 371. 451.
v. Bothwell 460.
Bosworth & Co. 58.
Brachvogel 344.
Brahms, Johannes, 20. 65. 68. 69. 73. 80. 81. 83. 86. 90. 94. 101. 148. 149. 151. 152. 153. 185. 203. 205. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 215. 217. 285. 286. 287. 291. 292. 293. 295. 296. 343. 361. 365. 366. 367. 369. 370. 371. 372. 374. 376. 377. 378. 379. 445. 446. 448. 450. 452. 454. 457.
Brahy, E., 206.
Bramsen 292.
Brandenberger, Ernst, 282.
Brandes, Friedrich, 143.
Brandt, Adolf, 143.
Brandts-Buys, L. F., 67.
Brandus 159.
Brasso, E., 440.
Braumann, Hedwig, 455.
Braungart, Richard, 460.
Brecher, Gustav, 104. 105. 108. 112. 122. 368. 442. 450.
Breithaupt, Rud. M., 277. 326.
Breitkopf, Bernh. Chr., 380 (Bild).
Breitkopf & Härtel 59. 153. 159 (Mitteilungen No. 79). 191. 229. 321 (Mitteilungen No. 80). 351. 383. 424. 426. 437.
Breitner, Lodovico, 154.
Brendel, Franz, 230.
Breu, Simon, 439.
Breuer, Else, 71.
Bréval, Lucienne, 146.
Brieger, Eugen, 296.
Brills, Anna, 64.
Brissler, F. F, 240.
Brockway, Howard, 360.
Brode, Prof., 69.
Brode-Quartett 370.
Brodmann, Nelly, 444.
Brodsky-Quartett 372.
Bródy, Nikolaus, 206.
v. Bronsart, Hans, 134.
Bronsgeest, Cornelius, 442.
Bruch, Max, 65. 67. 206. 207. 210. 212. 293. 342. 360. 361. 447.
Bruch, Wilhelm, 457.
Bruckner, Anton, 71. 73. 103. 149. 214. 216. 293. 296. 344. 365. 369. 379. 450. 456.
Brun (Sängerin) 442.
Brune, Heinrich, 210.
Bruneau, Alfred, 295.
Brünner, Marianne, 149.
v. Brunswick, Therese, 367.
Bruntsch, Margaretha, 202.
v. Bruyck, C., 224.
Bucha (Sänger) 217.
Buia, Antonio Menotti, 142.
Bucksath, Max, 440.
Buers, Willy, 60.
Buff-Giessen, Hans, 288.
Buhlig, Richard, 362. 447.
Buhmann, Hans, 265. 266.
Bullerjahn, Rudolf, 285.
v. Bülow, Graf Bernhard, 349.
v. Bülow, Hans, 94. 134. 136. 147. 172. 244. 333. 343. 344. 372. 417. 419. 424. 426. 441.
Buls, Karl, 174.
Bünte, A., 278.
Burchard, Marga, 216.
Bürde 388.
Burghold, Julius, 269.
Burgstaller, Alois, 145. 283.
Burney, Ch., 233. 234. 236. 237.
Burmester, Richard, 289.
Burmester, Willy, 68. 210. 211. 286. 291. 292. 296. 350. 366. 369.
Burrian, Carl, 67. 196. 199. 201. 282.
Busjaeger, Marie, 205. 364.
Busoni, Ferruccio, 63. 72. 148. 183. 184. 202. 213. 286. 287. 365. 370. 371. 372. 376. 378. 379. 447.
Bustinduy, C., 359.
Buths, Julius, 366.
Büttner, Max, 201.
v. Buttykay, A., 365.
Buxbaum, Friedrich, 155.
Byron, Lord, 153. 161. 386. 399.
Cahn-Poft 67.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 359.
Cain, H., 194. 281.
Calandrelli 45.
Calvé, Emma, 145. 194. 207.
Camby (Violine) 62.
Campanini, Cleofonte, 144. 443.
Carpani, Giuseppe, 16.
Capellen, Georg, 65.
Capet, Lucien, 367.
Carissimi, Giacomo, 216.
v. Carolsfeld, Schnorr, 270.
Caruso, Enrico, 144.
Carré, Albert, 146. 190.
Carreño, Teresa, 73. 146. 203. 209. 371.
Casals, Pablo, 66. 71. 154. 202. 367. 452.
Caspari (Sänger) 164. 167.
v. Casselmann 178.
Cassirer, Fritz, 281.
Caster, Elisabeth, 357.
Catalani, Alfredo, 443.
Cellini, Benvenuto, 29.
Cernikoff, Wladimir, 65.
Cervantes 91.
Cesi, Napoleone, 142.
Chailley 296.

Digitized by Google

Chamberlain, H. St., 266. 269.
Char, Fritz, 190.
Charpentier, Gustave, 152. 280.
Charrier, Alice, 64.
v. Chavanne, Irene, 355.
v. Chelius, Oskar, 199. 200.
Chemet, Renée, 291. 363.
Cherubini, Luigi, 197. 454.
Chessin, Alexander, 214. 374. 456.
Chevalley, Heinrich, 453.
Chevillard, Camille, 154. 295. 367. 374. 445.
Chew, Otie, 285. 361. 447.
Chmel, J., 58.
Choisy, Frank, 359.
Chop-Groenevelt, Célestine, 366.
Chopin, Frederic, 65. 67. 69. 71. 72. 87. 94. 151. 212. 213. 285. 290. 291. 292. 295. 296. 311. 359. 362. 370. 377. 399. 438. 446. 448. 450. 452.
Christman, Emilie, 61. 440. 454.
Christman, Gabrielle, 61. 440. 455.
Chrysander, Friedrich, 51.
Clark 154.
Clemens, Louise, 72.
Clementi, Muzio, 240.
Clerc, Marcel, 364.
Cleve, H., 351.
Coates, John, 201. 213.
Colonne, Edouard, 152. 153. 154. 294. 368.
Combarieu, Jules, 278.
de Conne, Paul, 72.
Conrat, Hugo, 79.
Conried, Heinrich, 144. 283.
Consolo, Ernesto, 154.
Converse, F. S., 153.
Convert, Auguste, 192.
Corelli, Arcangelo, 457.
Cornelius, Carl Maria, 159.
Cornelius, Peter, 67. 99. 147. 159. 160. 197. 199. 210. 212. 217. 226. 292. 351. 355. 411. 442. 446.
Cornelius, Susanne, 160.
Cortot, Alfred, 154.
Corvinus, Lorenz, 281.
de Coven, Reginald, 361.
Cowen, F. H., 368. 372.
Craft, Marcella, 440.
Cranz, August, 58.
Cressonois, Paul, 59.
Cui, César, 356.
Culp, Julia, 68. 147. 210.
Curtius-Konzert-Klub 213.
St. Cyrill 425.
Czelansky 73.
Dahn, Felix, 94. 96. 447.
Dallmann, Alexander, 449.
Dalnoki (Sänger) 354.
Damrosch, Frank, 153.
Damrosch, Walter, 66. 153. 278. 294.
Danchet 318.
Dannreuther, E. G., 351.
Darmstädter Kammermusikvereinigung 288.
Darwin, Charles, 95.
David, Félicien, 295.
David, Ferdinand, 52. 342.
Davidoff, Karl, 369.
Davidsohn, H., 207.
Dawison, Max, 282.
Debroux, Joseph, 363. 447.
Debussy, Claude, 153. 215. 294. 379. 450.
Dechert, Hugo, 64. 205. 286.
Degner 377.
Dehling, Johanna, 207.
Dehmel, Richard, 96 ff. 101.
Dehmlow, Hertha, 70. 205.
Délibes, Leo, 142. 355.
Delisle, Hansi, 64.
Delius, Frédéric, 367.
Dello, M., 52.
Delmar (Sänger) 146. 284.
Delsarte, Ernesta, 356.
Delune, Kpm., 66.
Demény, Desider, 206.
Demuth, Leopold, 217.
Dennery, Mathilde, 198.
Denzel, Elisabeth, 148.
Bernhard Dessau-Quartett 64. 203.
Dessoff, Albert, 76.
Dessoff, Otto, 76.
Dessoir, Susanne, 208. 288. 293. 365. 374. 449. 452.
Destombes (Cellist) 359.
Diaz-Albertini 216.
Diemer, Louis, 66. 154.
Diergardt, Elisabeth, 366. 371.
Dierich, C., 216.
Dietrich, W., 366.
Dietsch, Pierre, 245.
Dimond, Louis, 448.
Diósy, Bertha, 354.
Dippel, Andreas, 283.
v. Dittersdorf, Frhr. Karl, 67. 294. 445.
Doblinger, Ludwig, 58. 147.
Doebber, Johannes, 369.
Doenges, Paula, 198.
v. Dohnanyi, Ernst, 65. 147. 148. 207. 378.
Dohrn, Georg, 364. 449.
Dolmetch, Mr., 361.
Dolmetch, Mrs., 361.
Dolmetsch, Victor, 192.
Dölitzscher, Elfriede, 357.
Dolores, Antonia, 64. 148. 365. 450.
Domenego, Melanie, 358.
v. Dommer, Arrey, 439.
Doninger, Lina, 195.
Donizetti, Gaetano, 198. 244. 245. 441.
Doppler, Arpad, 377.
Dörffel, Alfred, 279.
Döring, Georg, 353. 354.
Dorn, Heinrich, 223. 224. 268.
Dörwald, Wilhelm, 354.
Draeseke, Felix, 209. 289. 366. 373. 377. 454.
Dragonetti, Domenico, 19.
Drangosch, Ernesto, 148. 362. 448.
Drescher 58.
Dreyschock, Raimund, 342.
Drill-Orridge, Theo, 450.
Drobisch, Eugen, 279.
Druskovich, Wilhelm, 203.
v. Dubiska, Ludomira, 448.
Dukas, Paul, 65. 68. 360.
Duncan, Isadora, 292. 452.
v. Dulong, Henry, 202.
v. Dulong, Magda, 202.
Dupont, Gabriel, 62. 193. 194. 200. 281. 357. 440.
Dupuis 66.
Dürer, Albrecht, 342.
v. Dusch, A., 210.
Düsing, Rudolf, 357.
Dütschke, Hans, 277.
Duvernoy 294.
Dvořák, Anton, 66. 69. 70. 72. 205. 210. 217. 286. 292. 296. 359. 360. 361. 365. 366. 369. 374. 376. 447. 450. 456. 457.
van Dyck, Ernest, 145. 193. 202.
Eames, Emma, 144. 283.
Eberle & Co. 58.
Eberlein, Gustav, 177.
Eccard, Johannes, 151. 454.
Edger, Louis, 287.
Ehrbar, Friedrich, 439.
Ehrlich, Rudolf, 214. 456.
Eichberg, Richard, 449.
v. Eichendorff, Frhr. Joseph, 63. 96. 183.
Eichhorn, Johann, 143.
Einödshofer, Julius, 50.
Eisele, Anny, 65.
Eisenberger, Severin, 290. 375.
Eitner, Robert, 279. 351. 460 (Bild).
Ekeblad, Marie, 196. 280.
Ekman, Ida, 68.
Eldering, Bram, 207. 211. 370.
Elgar, Edward, 68. 69. 70. 142. 209. 213. 216. 367. 369. 371. 373. 450. 451. 456.
Elgers, Paul, 286.
Elizza, El., 378.
Ellis, W. A, 267. 268.
Elman, Mischa, 67. 68. 70. 71. 148. 151. 152. 210. 215. 286. 292. 366.
Elsner, Josef, 377.

Digitized by Google

Elvyn, Myrtle, 148.
Emma, Königin (Niederlande), 445.
Engel, J., 438.
Engel, W., 362.
Enna, August, 62. 200.
Epstein (Pianistin) 456.
Erb, J. M., 61.
Erckens, Marie, 281.
v. Erdmannsdörfer, Max, 293. 342 ff (M. v. E. †). 351. 373. 460 (Bild).
Erdmannsdörfer-Fichtner, Pauline, 343. 344.
Erl, Anton, 355.
Erlanger, Camille, 444.
Ernst, A., 269.
Ernst, Otto, 150.
Ertel, Paul, 64. 292. 452.
Ephraim 284.
Espagne, Franz, 231.
Esposito, Michael, 444.
Essipoff, Annette, 374.
Esterhazy, Fürst, 21. 24. 25.
Ethofer, Rosa, 210.
Ettinger, Rose, 207. 210. 288.
Eugenie, Kaiserin, 250.
Euklid 82.
Eulenburg, Ernst, 70. 212. 292. 371.
Eussert, Margarethe, 148.
Evers, W., 370.
van Eweyk, Arthur, 70. 72. 147. 361. 376. 450. 455.
van Eyken, Heinrich, 363.
Fabian, J., 59.
Faisst, Hugo, 278.
Faliero-Dalcroze, Nina, 367.
Falk, Joh. Dan., 388.
Falke, Gustav, 96.
Fall, Leo, 190. 282.
v. Fallersleben, Hoffmann, 168.
Fano, Guido Alberto, 288. 362.
Farkas, Edmund, 206.
Fasch, Joh. Fr., 454.
Fauré, Gabriel, 211. 290. 376.
Faure-Goyau, Lucie, 59.
Fauth, Albert, 72.
Féart (Sängerin) 146.
Feldmann, Karl, 137.
Ferchland, Helene, 286.
Fergusson, George, 202.
Férir, Emile, 66.
Fernand, Ludwig, 282.
Ferrari 443.
Ferté 295.
Fétis, Fr. Jos., 380.
Feuerlein, Ludwig, 67.
Feyhl, Johannes, 351.
Fibich, Zdenko, 62.
Fiedler, Heinrich, 365.
Fiedler, Max, 150, 209. 214. 374. 453.
Fiedler, Oscar, 355.
v. Fielitz, Alexander, 51. 278.
Fietzen, Franz, 211.
Filiasi, G., 62. 200.
Filke, Max, 450.
Fischer (Sänger) 371.
Fischer, Franz, 86.
Fischer, Gertrud, 210. 288.
Fischer, Jenny, 195.
Fischer, Joh. Kaspar, 305. 310.
Fischer, Richard, 72.
Fischer, Rosa, 288.
Fischer, Walter, 447.
Fitzner-Quartett 378.
Flach 460.
Fleisch, Maximilian, 67.
Fleischer, Oskar, 314.
Fleischer-Edel, Katharina, 70. 208. 210. 212. 278. 282. 355. 365. 370. 373. 446.
Flesch, Carl, 290. 359.
Flockenhaus, Ewald, 67. 361.
Foerster, Anton, 205. 371. 448. 452.
Forchhammer, Ejnar, 60. 281.
Forster, Georg, 351.
Förster, Karl, 296.
Förstler, Wilhelm, 73.
Forti-Burati, Cosimo, 279.
Foster, Muriel, 372.
Foucher, Paul, 245.
Franchetti, Alberto, 441.
Franck, César, 68. 203. 209. 289. 359. 368. 370. 371. 373. 378. 449. 455. 456.
Franck, Richard, 369.
Francoeur, François, 447.
Franke, Max, 450.
Franko, Nahan, 144.
Franko, Sam, 294.
Franz Joseph, Kaiser, 190. 350.
Franz, Robert, 63. 101. 425.
Fremstad, Olive, 145. 283.
Frescobaldi, Girolamo, 49.
Freudenberg, Günther, 286. 446.
Freytag-Besser, Otto, 377.
Friché, Claire, 146.
Fricke, Wilhelm, 357.
v. Fricken, Ernestine, 367.
Fried, Oskar, 363.
Friedberg, Arthur, 70.
Friedberg, Carl, 66. 71. 73. 208. 369.
Friedmann, Ignaz, 448.
Friedrich, Herzog von Anhalt, 350.
Friedrich II., Kurfürst, 45.
Friedrich August, König, 454.
Friedrich, Fanny, 291.
Friedrich Wilhelm IV. 391.
Friedrichowic, Agnes, 450.
Frietsche, Olga, 63.
v. Frimmel, Theodor, 76.
Friml, Rudolf, 153.
Frischen, Josef, 68. 370. 454.
Froberger, Joh. Jakob, 48.
Fromm-Kirby, Maria, 204.
Frotzler, Karl, 365.
Fürst, Helene, 288.
Furundarena (Pianist) 71.
Fux, Joh. Jos., 21.
Gábor (Sänger) 354.
Gabrieli, Giovanni, 207.
Gade, Niels W., 214. 243.
Gadski, Johanna, 144. 375.
Gähler, Wilhelm, 370.
Gaj, Ljudevit, 18.
Galston, Gottfried, 362. 447.
Gandolfo, Ettore, 68.
Ganz (Schauspieler) 167.
Garcia, Alberto, 208.
Garcia, Manuel, 380 (Bild).
Garcia, M. P. Vicente, 380.
Gareis, W., 398.
Gaston, Luddy, 195.
Gatteaux, E., 76.
Gay, Maria, 59. 72. 206. 376.
Geiger 201.
Geis, Joseph, 282.
Geisler, Paul, 374.
Geller-Wolter, Luise, 369. 450.
Gelling, Hans, 195.
Genast (Sängerin) 164.
Gennaro, Abbate, 280.
Genossenschaft Deutscher Tonsetzer 58.
Gentner, Karl, 281. 440.
Gentz, August, 362.
Gentz-Malte, G., 362.
Gérardy, Jean, 202. 272. 286. 364. 449.
Gerhardt, Elena, 70. 204. 207. 449.
Gerhardt, Vita, 64. 286.
Gericke, Wilhelm, 360.
Gerl, Helene, 439.
German, Edward, 371.
Gernsheim, Friedrich, 291. 350.
Gerstäcker, M., 68. 369.
Georg, König von Griechenland, 359.
Gesellschaft der Musikfreunde 142.
Geselschap, Marie, 215.
Gevaert, Fr. Aug., 193.
Geyer, Ludwig, 300 (Bild).
Geyer-Dierich, Meta, 70. 72.
Giacosa, Giuseppe, 142.
Giesebrecht, Ludwig, 392.
Giessen, Hans, 67. 289.
Giesswein, Max, 355.
Gille, Carl, 282. 355.
v. Gilm, Hermann, 96.
Gilson, Paul, 352.
Giordano, Umberto, 357. 441.
Gipser, Else, 65. 289.
Glasenapp, C. F., 231. 245. 248. 266. 267. 268. 270. 277. 299. 300.
Gläser, Franz, 225.

Digitized by Google

Glazounow, Alexander, 70. 72. 191. 294. 359. 445.
Glen, John, 143.
Glière, Reinhold, 70. 207. 438.
Glinka, Michael, 191. 343. 372. 456.
Gloersen-Huitfeldt, Maja, 205.
Gluck, Chr. W., 60. 70. 134. 142. 161. 193. 200. 229. 237. 238. 240. 242. 244. 270. 317. 318. 319. 320. 321. 334. 335. 361. 413. 454.
Gmür, Rudolf, 70.
Gobini, Marietta, 198.
Godard, Benjamin, 76. 216.
Godowsky, Leopold, 69. 150. 210. 287. 370. 378. 450.
Goerke 385.
Goethe, Wolfgang, 29. 69. 81. 86. 96. 97. 154. 161. 165. 200. 289. 331. 367. 442. 443.
Goette, Eduard, 64.
Goetz, Hermann, 197. 207. 281. 290.
Goetze, Margarete, 64.
Gogl, Rupert, 357.
Göhler, Georg, 217. 373. 454.
Goldmark, Karl, 19. 137. 146. 183. 207. 291. 293. 343. 359. 361. 374. 376.
Goldmark, Rubin, 378.
Goldberg, Jacques, 281.
Goldenweiser (Pianist) 438. 456.
Goldenweiser (Sängerin) 214.
Goldschmidt, Hugo, 181.
Göllerich, August, 70. 268 422. 424.
Göllerich, Gisella, 70.
Göllrich, Joseph, 356. 443.
Golther, Wolfgang, 271.
Gomes (Komponist) 215.
Gomoll, Wilh. Conrad, 449.
Goodson, Katharina, 212. 292. 367. 370.
Goodwin, Alfred, 360.
Göritz, Otto, 145. 283.
van Gorkom, Jan, 72.
Gorter, Albert, 357.
Gottsched, 380.
Götz, Hermann, 71. 289. 442.
Götze, Marie, 278. 376.
Gounod, Charles, 59. 67. 353. 354. 438. 446.
de Gourmont, Rémy, 80.
Graedener, Hermann, 377.
Grandjean, Louise, 146.
Grandjean, Samuel, 52.
Grasse, Edwin, 293.
Grawert, Musikdirektor, 71. 143.
Greeff-Andriessen, Pelagie, 281.
Greenbaum, Will, 375.
Gregor d. Grosse 392.
Gregor, Hans, 141. 145.
Greif, Martin, 211.
Grétry, A. E. M., 229.
Gretschaninoff, A., 438.
Gribb, Julius, 356.
Grieg, Edward, 64. 207. 212. 370. 372.
Grillparzer, Franz, 149.
Gröbke, Adolf, 60. 197. 291.
Grosheim 240.
v. Gross, Adolf, 178. 299.
Gross, Carl, 358.
Gross, Marie, 72.
Gross, Rudolf, 357.
Grosse (Sänger) 146.
Grossmann 203. 207.
Grube, Karl, 270.
Grumbacher de Jong, Jeannette, 203. 208. 371. 376. 450. 451. 457.
Grun, James, 197.
Grünbaum, J. C., 248.
Grünfeld, Alfred, 206. 286.
Grünfeld, Heinrich, 203. 374. 447. 448.
Grünfeld-Quartett 207. 365.
Grunert, Elsa, 288.
Grünnert (Sängerin) 453.
Grunsky, Karl, 59. 102.
Gruselli, Alice, 196.
Grüters, A., 451.
Grützmacher, Friedrich, 211. 294. 370.
Guerra 354.
Guerrini, Olindo, 142.
Guicciardi, Giulietta, 367.
Guilbert, Yvette, 211.
Guilmant, Alexandre, 360.
Günther Friedrich Karl, Fürst zu Schwarzburg-Sondershausen, 343.
Günzburg, Mark, 204.
Gura, Eugen, 95.
Gura, Hermann, 199. 216.
Guszalewicz, Alice, 60.
Gutheil-Schoder, Marie, 200.
Haag (Sänger) 215.
de Haan, Willem, 66. 361. 440.
de Haan-Manifarges, Pauline, 452.
Haase, Paul, 211.
Habeneck, F. A., 326. 416.
Hack, H., 68.
Häckel, Ernst, 32.
Häckel, Fritz, 288.
Hackenberger, Oskar, 374.
Haderfeldt, Lilly, 288.
Hafgren, Lilly, 71.
Hagel, Richard, 198. 442.
Hagemann, Carl, 270.
Hagen, Adolf, 366. 450.
v. Hagen, Paul, 202.
Hagen, Richard, 192. 356.
Hager, Georg, 300.
Hahn, Arthur, 104. 120.
Hahn, Jenny, 290.
Hähn, Richard, 366.
Haiden, Kaspar, 19.
Haiden, Mathias, 19.
Halévy, F., 248.
Halir, Karl, 64. 286.
Halir-Quartett 449.
Hallwachs, Carl, 370.
Hamann, Hugo, 70. 454.
Hambourg, Jan, 287.
Hambourg, Mark, 148. 204. 287. 365. 367. 378. 451.
Hamerling, Robert, 149.
Hamlin, George, 204. 455.
Hamilton, George, 451.
Hammerschmidt, Andreas, 207. 216.
Händel, Georg Friedrich, 51. 220 (Bilder). 287. 289. 295. 305. 374. 377. 384. 396. 451. 452.
Handloser, Konstantin, 192.
Hansen, Ghristian, 195.
Hanslick, Eduard, 30.
Harant, Chr., 216.
Hardy, T., 76.
Harlacher, August, 143.
Harrach, Graf, 20.
Harres, Franz, 66.
Hart, Heinrich, 96.
Hartdegen, Adolf, 278.
Hartmann, Arthur, 203. 207. 212.
v. Hartmann, Eduard, 31.
Hartmann, Pater, 369. 373.
Hartung, Anna, 292.
Haschka 28.
Hasler, Hans Leo, 151. 216.
Hasse, Joh. Ad., 217.
Hasse, H., 294. 447.
Hässler, C., 190.
Hauptmann, Moritz, 342.
v. Hausegger, Friedrich, 97.
v. Hausegger, Siegmund, 67. 71. 97. 209. 210. 451. 454.
Hausmann, Robert, 72. 203. 366.
Havemann, Gustav, 66. 450.
Haverman-Post, B., 68.
Haydn, Joseph, 12. 13. 14 ff (J. H. und das kroatische Volkslied). 66. 67. 76 (Bilder). 80. 85. 94. 149. 203. 210. 211. 216. 293. 294. 295. 327. 332. 359. 361. 371. 374. 378. 438. 445. 446. 447. 450. 454. 460.
Haydn, Michael, 17. 76. 455.
Haydn, Thomas, 19.
Haym, Hans, 67. 208. 290. 451.
Hebbel, Friedrich, 63.

Digitized by Google

Heermann, Hugo, 451. 455.
Heermann-Quartett 214. 379.
Hegar, Friedrich, 73. 217. 372. 454. 457.
Hegar, Johannes, 66. 208.
Hegel 30.
Hegner, Anna, 452.
Hegner, Otto, 452.
Hegner, Paula, 292.
Heine, Ferdinand, 227.
Heine, Heinrich, 96.
Heinemann, Alexander, 151. 208. 370. 451.
Heinemann, August, 143.
Heise, Peter Arnold, 68.
Hekking, Anton, 153. 203. 286. 294. 360.
Helbig, Hedwig, 147.
Heller, Amély, 296.
Hellmesberger, Josef, 190. 200. 357.
Helmbold, Ludwig, 387.
Helmholtz, Hermann, 310.
Hempel, Frieda, 148.
Henckell, Karl, 96. 97. 101.
Henderson 91.
Hendrik, Prinz, 445.
Henriques, Fini, 69. 362.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 60. 290.
Henselt, Adolf, 311. 372.
Henzen, W., 62.
Herder, Joh. Gottfr., 370.
Heritte-Viardot, Luise, 380.
Hermann, Friedrich, 52.
Hermann, Robert, 362.
Hermans 366.
Herneissen, Andreas, 299. 300.
Herold, L. J. F., 244. 248.
v. Herter, R., 64.
Hertz, Alfred, 144. 145. 283.
Hertz, Wilhelm, 137.
Herz, Henri, 245. 249. 313.
Herzog, Emilie, 63. 149. 207. 285. 355.
Herzog, Minnie, 201.
Hess, Ludwig, 63. 67. 68. 72. 202. 207. 210. 376. 446. 450. 454. 457.
Hess, Willy, 56. 66.
Hess-Quartett 66. 209.
Hesse, Max, 191.
v. Hessert, Hans, 281.
Hestermann 159.
Heuberger, Richard, 280.
Heuss, Alfred, 320.
Hey, Julius, 421.
Heyde, Erhard, 286.
Heydenbluth 217.
Heyneck, Edmund, 292.
Hilf, Arno, 209.
Hillebrand, Karl, 172.
Hillebrand, Frau, 172.
Hiller, Katarina, 451.
Hiller, Ferdinand, 332.
v. Hillern, Wilhelmine, 443.
Hindermann (Sängerin) 376.
Hinken-Cahnbley, Tilly, 213. 451.
Hinlopen, C., 452.
Hinton 366.
Hinze-Reinhold, Bruno, 203. 204. 362. 377.
Hirsch, Karl, 451.
Hirschberg, Leopold, 460.
Hoch, Dr., 59.
Hochberg, Graf, 43.
Hoffmann, Jacques, 66.
Hoffmann-Quartett 66.
Hofmann, Alois, 195.
Hofmann, Josef, 66. 153. 294.
Hofmeister, Fr., 460.
Hohenemser, Richard, 350.
Holbrooke, Joseph, 213.
Hollaender, Alexis, 350.
Hollaender, Gustav, 147. 148. 447.
Holmstrand, Emma, 209.
Holtschneider, Carl, 208.
Homer, Louise, 360.
Homeyer, Paul, 212.
de Hondt 280.
Hopfe, Carl, 201. 361.
Hoppen, Rudolf, 370.
Hormann, Heinrich, 201.
Horszowski, Miecio, 367.
Hostinsky 31.
v. der Hoya, Amadeo, 71.
Hrdlicka, Josa, 364.
Hubermann, Bronislaw, 296. 359.
Hubert, Alexandra, 190.
Huberti, G., 214.
Hudson 220.
Hugo, Victor, 161. 162.
v. Hülsen, Georg, 278.
van Hulsteyn, C., 360.
Humbert, G., 367.
Huml, Prof., 201.
Hummel, Joh. Nep., 19.
Hummelsheim (Sänger) 198. 440.
Humperdinck, Engelbert, 133. 277. 373. 377.
Hun, Irma, 448.
Huneker, James, 79.
Hünten, Franz, 313.
Huré, Jean, 296.
Hutcheson, Ernest, 294.
Hutter, Hans, 454.
Hutter, Willy, 67. 149.
Hüttner, G., 207. 365.
Ibach Sohn 170. 316.
Ibsen, Henrik, 94.
Imbert, Hugues, 351.
Imhofer, Carl, 429.
d'Indy, Vincent, 59. 72. 295. 449.
Istel, Edgar, 292. 365. 372.
van Isterdaal, Ch., 66.
Jaëll, Alfred, 299.
Jahn, Bertha, 203.
Jahn, Otto, 319. 323.
Jakobs, Hermann, 354.
Janssen, Julius, 365.
Jaques-Dalcroze, Emile, 208. 209. 212. 305. 367.
Järnefelt, Armas, 59.
Järnefelt, Maikki, 68. 200. 216.
Jauch, Th., 209.
Jensen, Paul, 60.
v. Jerebtzow, Anna, 374.
Jermollenko 444.
Jilek, Franz, 62. 201.
Joachim Ernst, Fürst von Anhalt, 44.
Joachim, Joseph, 19. 65. 148. 203. 449.
Joachim-Quartett 94. 207. 369.
Johanni, Rose, 64.
John, Otto, 192.
Jonas, Ella, 285.
Jörn, Karl, 204. 356.
Juon, Paul, 215. 286. 379.
Jüttner, Oscar, 214. 373.
Kaempffer, E., 299.
Kähler, Willibald, 61.
Kahn, Robert, 286.
Kaim, Franz, 152.
Kaiser, Alfred, 281.
Kaiser, Karoline, 201. 366.
Kaiser, Rosa, 281.
Kajanus, Robert, 68.
Kalbeck, Max, 229.
Kaletsch, Otto, 370.
Kallenberg, Guido, 279.
Kämpf, Karl, 63.
Kant, Immanuel, 30.
Kappel, Anna, 452.
Karlowicz, Mieczyslaw, 73.
Karlsruher Kammermusikvereinigung 210.
Kaschkin, N., 438.
Kaschman 73.
v. Kaskel, Karl, 76. 208. 288.
Kastner, Emerich, 76.
Katz, Julius, 210.
Kaufmann, Hedi, 68. 365.
Kaufmann, Hedwig, 440.
Kaun, Hugo, 63. 64. 208. 351. 377.
Keller, Gottfried, 98.
Kellermann, Albert, 64.
Kellermann, Berthold, 424.
Kemény 206.
Kemény-Quartett 365.
Kempter, Lothar, 201. 372. 444.
Kerner, Stephan, 354.
Kernic, Beatrix, 281. 440.

Digitized by Google

Kes, Wilhelm, 454.
Kiefer, Heinrich, 147. 215.
Kienzl, Wilhelm, 181. 194.
Kilian, Theodor, 147.
Kirch, Hedwig, 447.
Kirchner, Alexius, 207.
Kirchner, Hugo, 354.
Kirchner, Theodor, 311. 312.
Kirkby-Lunn 352.
Kirschner 45.
Kiss, Johanna, 450.
Kittel, Hermine, 378.
Kjerulf, Halfdan, 451.
Klanert, Karl, 209.
Klatte, Wilhelm, 104. 109. 110. 113. 117.
Kleeberg, Clotilde, 359. 367. 446. 451.
Klein, K., 366.
Klein, Lina, 66.
Klein, Minnie, 361.
Kleinpaul, Alfred, 201.
Klemetti, Heikki, 69.
Klemm, Therese, 76.
Klengel, Julius, 149. 151. 206. 212. 292.
Klengel, Paul, 454.
Klindworth, Karl, 277.
Klinger, Max, 98. 177. 299.
Klingler, Karl, 286.
Klopstock 97.
Kloss, Erich, 176.
Kluge, Reinhold, 449.
Klughardt, August, 365. 450.
Klum (Pianist) 215.
Klupp, Olga, 288. 291.
Knabl (Sängerin) 152.
Knauer, Georg, 147.
Kneisel, Franz, 66.
Kneisel-Quartett 66. 153. 360.
Knorr, Iwan, 71. 290. 351.
Knote, Heinrich, 145. 283.
Knüpfer, Paul, 353. 446.
Koch, Fr. E., 146. 147.
Kocian, Jaroslow, 374.
Koennecke, Richard, 72. 201. 207. 208. 216. 370. 374. 378. 447. 454.
Kohee (Pianist) 214.
Kohlbecker (Violinist) 217.
Köhler, H., 366.
Kohler, Josef, 185. 277.
Köhler-Zier, Luise, 192.
Köhnemann-Zinnow, Gertrud, 70.
Komzak, Karl, 58.
König, Eberhard, 352. 353.
König, Heinrich, 225.
Konrad, Theodor, 354.
Konzertverein, Wiener, 192.
Kopta, Wenzel, 376.
v. Korff, Heinrich, 440.
Körner, Carl, 211. 370.
Korolenko 283.
Korten, Ernst, 280.
Koschauski 359.
Kosegarten, Gotthard, 389.
Kothe, Robert, 305. 371. 447.
v. Kothen, Axel, 278.
Kramer, Otto, 279.
Krammer (Sängerin) 194.
Krasselt, Alfred, 152.
Krasselt, Rudolf, 66.
Krasselt-Quartett 217. 377.
Kratina, J., 289.
Kraus, Ernst, 196 (Berlin).
Kraus, Ernst, 277 (Prag).
v. Kraus, Felix, 72. 213. 292. 361.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 72. 213. 361. 455.
Krause, Klara, 203.
Krein, D., 214. 456.
Kreisler, Fritz, 66. 154. 206. 217. 293. 359.
Kremser, Edmund, 58.
Kretschmer, Edmund, 207.
Kretzschmar, Hermann, 135. 181.
Kroemer, Richard, 207. 449.
Kroiss, A., 215.
Kronen, Franz, 357.
Kronke, Emil, 208.
Krouglikoff, S., 438.
Krug-Waldsee, Josef, 73. 372. 455.
Krügel 189.
Krummel, Else, 366.
Krummel, Grete, 366.
Krzyzanowski, Rudolf, 62. 200.
Kubelik, Jan, 203. 208. 212. 286. 289. 290. 291. 296. 365. 369. 450.
Kuhač 17. 18. 21. 25. 26.
Kulenkampff, Gustav, 143.
Kunkler, Julius, 439.
Kunwald, Ernst, 60.
Kunze, Albert, 442.
Kürschner, Josef, 265.
Kurth, Otto, 144.
Kuske, Klara, 203.
v. Küstner 179.
Kutzki, Else, 63.
Kutznitzky, Anna, 205.
Kwast, James, 67.
Kwast-Hodapp, Frieda, 65. 67.
Jakob Kwast-Chor 359.
Labor, Josef, 143.
Lachmann & Zauber 142.
Lachner, Franz, 227.
Lafont, H., 452.
Lalo, Ed., 206. 291. 362. 363. 449.
Lambrino, Telemaque, 209. 366.
Lamond, Frederic, 72. 147. 204. 209. 213. 215. 217. 372. 452.
Lamoureux, Charles, 145. 153.
Lampe, Walther, 70.
Lampi d. Ä., J. B., 76.
Landi, Camilla, 207.
Landow, Max, 65. 371. 456.
Landowska, Wanda, 155.
Lange, Gertrud, 365.
Lange, Hans, 202. 278. 296.
Lange, Karl, 31. 35. 36.
Lange, Konrad, 31.
de Lange, Samuel, 73.
Langer, Ferdinand, 71.
Laser, Arthur, 136. 220.
Lasson, Bokken, 305.
Laub, Ferdinand, 380 (Bild).
Laube, Julius, 368.
Lauber, J., 209.
Lauchert (Maler) 168.
Lauff, Josef, 45. 288.
Lawrow, Nicolaus, 191.
Leander-Flodin, Adée, 68.
Lechner, A. C., 354.
Lechner, Leonhard, 151.
Leclair, J. M., 447.
Leclerq, Jeanne, 154.
Leenaerts fils 62.
Lefèbre-Faure, Caroline, 439.
Leffler-Burckard, Martha, 370.
Léhar, Franz, 58. 196.
Lehmann, Lilli, 63. 147. 365. 378.
Leipziger Soloquartett für Kirchengesang 371.
Leipziger Vokal-Quartett 371.
Lekeu, Guillaume, 66. 293. 371.
Léna, Maurice, 60.
Lenau, Nikolaus, 96. 210. 439.
Lenk, Olga, 64.
Leoncavallo, Ruggiero 43 ff (Die Gavotta im „Roland von Berlin"). 45 ff (L.'s „Roland von Berlin") 150. 441.
Leté, Toni, 440.
Leuer (Sänger) 378.
Levi, Hermann, 85. 86. 94. 344.
Lévy, Lazare, 154.
Lewicki, Ernst, 207. 380.
Lewinger, Max, 150.
Lewinger-Quartett 289.
Leydhecker, Agnes, 288. 376.
Leydemer, Hans, 357.
Lhévinne, Joseph, 68.
Liadow, Anatol, 191.
Liapounow, Sergei, 191.
Liebermann, Max, 98.
Liebig, G., 278.
Lienau, Robert, 248.
Liepe, Emil, 143.
van Lier, Jacques, 64. 203. 362.
v. Liliencron, Detlev, 96 ff.
Limbert, Frank L., 51. 366.
Lincke, Paul, 58.
Lind, Gerda, 68.
Lind, Jenny, 380.
Linda, Paula, 195.
Lindholm, Karin, 448.
v. Linsingen, Emmy, 70.
Lipps, Theodor, 31. 47 f.
de Lisle, Bernhard, 354.

Digitized by Google

Liszt, Franz, 19. 24. 63. 67. 69. 70. 71. 72. 80 ff. 86. 88. 89. 94. 103. 135. 149. 151. 153. 154. 161. 167. 168. 184. 193. 201. 204. 207. 209. 210. 214. 215. 217. 265. 267. 268. 285. 287. 288. 290. 291. 292. 294. 299. 313. 330. 336. 343. 344. 360. 361. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 372. 376. 377. 378. 408. 409. 411. 412. 419. 422 ff (Das pädagogische Erbe Fr. L.'s). 438. 446. 447. 452. 455. 457.
Litvinne, Felia, 73. 193.
Litzelmann, Viktor, 60.
Lobe, J. C., 439.
Loewe, Carl, 68. 217. 383 ff (C. L. als Kirchenkomponist). 460 (Bilder).
Lohmann, Ferdinand, 363.
Lohse, Otto, 198. 356.
Lorentz, Alfred, 210. 278.
Lorenz, Julius, 293.
Loritz, Josef, 65. 201. 210. 212. 364.
Lortzing, Albert, 357. 444.
Lotti, Antonio, 455.
Louis, Rudolf, 70. 149. 207.
Löwe, Ferdinand, 154. 456.
Löwenfeld, Hans, 190.
Lüboschütz (Geigerin) 456.
Lucky, Gertrude, 292.
Ludwig II., König, 276.
Lully, J. B., 206.
Lütschg, Waldemar, 278. 289.
Lutter, Heinrich, 68.
Lutter, Frau, 68.
Mac Dowell, Edward, 351. 374.
Mac Grew, Rose, 211.
Maccarthy, Maud, 213.
de Macchi, Maria, 145.
Macé, Dr., 355.
Mackay, John Henry, 96. 97.
Macmillen, Francis, 67.
Mader, Raoul, 194.
Maeterlinck, Maurice, 34.
Maggini-Coletti (Sänger) 357.
Magnard, Albéric, 202.
Mahlendorf, Dina, 61.
Mahler, Gustav, 70. 73. 154. 155. 206. 289. 378.
Mai, Julius, 60.
Maier, Richard, 378.
Malherbe, Charles, 367.
Malibran, Maria, 380.
Malkin, Joseph, 64. 286.
Malmgren, Marie Barinowa, 287.
Malmgren, Eugène, 288.
Malats, Joaquin, 71.
Mancinelli, Luigi, 441. 443.
Manen, Juan, 203.
Mann (Sänger) 207.
Mannes, David, 294.
Mannstädt, Franz, 379.
Mansfeldt 376.
La Mara 135.
Marbach, G. O., 300.
Marcel, Henry, 153.
Marchesi, Mathilde, 380.
Marck, Louise, 60. 281.
Markiewicz, Elsbeth, 364.
Markus, Desider, 354.
Marnold 91.
Marschalk, Max, 195. 363.
Marschner, Heinrich, 229.
Marsop, Paul, 141.
Marteau, Henri, 71. 143. 152. 206. 207. 209. 214. 295. 361. 367. 445.
Martersteig, Max, 142. 197.
Martin (Sänger) 152.
Marton, Julius, 63.
Martonne, Hermann, 148.
Martucci, Giuseppe, 207. 431. 443.
Marty, Georges, 154. 283. 284.
Marx, A. B., 395.
Marx, Mizi, 442.
Marx-Goldschmidt, Berthe, 73. 286. 288. 293. 366. 370. 374. 451. 452.
Mascagni, Pietro, 194. 295. 357. 441.
Massenet, Jules, 60. 61. 62. 142. 196. 200. 350. 352. 365. 368. 376.
Materna, Hedwig, 444.
Matray, Desider, 354.
Matthey, J. H., 196.
Mauksch, Gertrud, 448.
Maurice, Alphons, 279.
Maurice, Pierre, 373.
Maurina, Vera, 63. 447.
Mawet (Cellist) 376.
Mayer, Karl, 207.
Mayer-Mahr, Moritz, 64.
Mayrhofer 96.
Mayerhoff, Franz, 183. 207.
Medtner, Nicolaus, 65.
Meerlov, L. H., 359.
Méhul 202. 290. 291.
Melartin, E., 68.
Melba, Nellie, 144. 361.
Menar, Lili, 363.
Mendelssohn, Arnold, 288. 377. 450. 454.
Mendelssohn, Felix, 68. 69. 71. 94. 137. 152. 179 ff (Zwei Briefe M.'s) 213. 216. 220. 223. 231. 248. 291. 292. 309. 332. 343. 359. 363. 366. 370. 384. 390. 403. 446. 451. 452.
Menge, Max, 291.
Menter, Sofie, 454.
Merian, Hans, 104. 106. 111. 112. 113. 115. 116. 119. 120.
Mérö, Jolanthe, 206. 365.
Messchaert, Johannes, 211. 285. 378. 439.
Metcalfe, Susan S., 148. 154.
St. Method 425.
Methot, Minnie, 66.
Metsu, Gabriel, 220.
Metternich, Fürstin, 250.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 66. 69. 450.
Meyer, A., 209.
Meyer, C. F., 285. 370.
Meyer, Fr. W., 85.
Meyer, Waldemar, 68. 189. 447.
Waldemar Meyer-Quartett 286. 367.
Meyerbeer, Giacomo, 228. 229. 244. 246. 280. 315.
Meyrowitz, Lisa, 363.
Meyrowitz, Selmar, 375.
Meyrowitz, Walter, 363.
Michelangelo 441.
Mickszàth, Koloman, 62.
Mikorey, Carola, 365.
Mikorey, Franz, 365. 439.
v. Milde, Fedor, 164. 167.
Millöcker, Carl, 58.
Missa, Edmond, 444.
Mlynarski, Eduard, 377.
Modern, Max, 205.
Mödlinger, Ludwig, 355.
Moers, Andreas, 199. 442.
Moest, Rudolf, 197.
Mohwinkel, Hans, 61.
Molé, Charles, 278.
Molière 444.
v. Möllendorf, Willy, 208.
Möller, Max, 196.
Monet, Claude, 79. 90. 98.
Monhaupt, Friedrich, 370.
Montag (Musikdirektor) 167.
Monteverdi, Claudio, 181. 182.
de Montjau, Etta, 153. 361.
Moran-Olden, Fanny, 351. 460 (Bild).
Morawetz, Jos., 366.
Morena, Berta, 454.
Morgenstern, Christian, 96.
Mörike, Eduard, 96. 97.
Moris, Maximilian, 439.
Moore, Thomas, 161.
Mosonyi, M. B., 425.
Mossel (Cellist) 359.
Moszkowski, Moriz, 291.
Motti, Felix, 144. 154. 199. 206. 282. 375. 377. 378. 456.
Mozart, W. A., 12. 16. 62. 71. 72. 76. 85. 86. 87. 94. 122. 142. 147. 153. 154. 161. 192. 195. 207. 211. 212. 215. 216. 217. 242. 270. 289. 294. 315. 317 ff (Zur Wiederbelebung des M.schen Musikdramas „Idomeneus"). 327. 332. 342. 343.

Digitized by Google

364. 365. 366. 367. 369. 372. 374. 377. 380. 421. 438. 446. 457. 460.
Mozart, Marie Anna, 192.
Mozart-Verein (Dresden) 149. 192. 289.
Muck, Carl, 46. 290. 373. 377. 456.
Mugnone (Kpm.) 443.
Mühldorfer, Wilhelm, 198.
Mühlfeld, Richard, 215. 286. 364.
Müller (Buchdrucker) 380.
Müller, Ad., 201. 205.
Müller, Max, 442.
Müller, P., 205.
Müller-Götze, Else, 288.
Müller-Osten, Elisabeth, 65.
Müller-Reuter, Theodor, 135. 211. 285. 367.
Münch, Anna, 147.
Münch, Marta, 376.
Münchhoff, Mary, 288. 361. 369. 375.
Muncker(Oberbürgermeister)178.
Musikalien-Freibibliothek 142.
Mussorgski, Modest, 61.
v. Müthel, Harriet, 363.
v. Mutzenbecher, Kurt, 278.
Mysz-Gmeiner, Lula, 73. 397. 455.
Nachez, Tivadar, 289.
Nagel, Lisa, 207.
Nagel, Wilibald, 67. 450.
Naprawnik, Eduard, 72.
Naumann, Emil, 305.
Naumann, Ernst, 293.
Naval, Franz, 378. 452.
Navone, Giuseppe, 454.
Nebuschka, Franz, 355.
Nedbal, Oskar, 457.
Neff, Fritz, 285. 454.
Neisch, Marga, 352.
Neitzel, Otto, 285. 290. 354. 363. 367. 371.
Neruda, Franz, 216.
Neschdanowa, A., 214. 444.
Nessler, Victor, 355. 440.
Neubauer, Johann, 193. 365.
Neusiedler, Melchior, 44.
Neuville (Komponist) 144.
Newman 91.
Ney, D., 354.
Nicodé, J. L., 136. 373. 454.
Nicolai, Otto, 61. 200. 356. 441.
Niechciol, Traugott, 449.
Nielsen, Ludolf, 292.
Niemann, Albert, 299 (Bild).
Niemann, Walter, 145.
Niessen, Wilhelm, 71.
v. Niessen-Stone, Matja, 446.
Nietan, Hanns, 354.
Nietzsche, Friedrich, 32. 89. 95. 104. 107. 108. 110. 115. 120. 121. 123. 184.
Nikisch, Arthur, 63. 151. 198. 202. 204. 210. 212. 290. 295. 349. 362. 368. 371. 446. 453. 455.
Nissen, Karl, 65.
Nodnagel, E. O., 289.
Noé, Oskar, 70. 216.
Nordica, Lillian, 144. 283.
Norman-Neruda, Wilma, 207. 372.
Noskowski, S., 377.
Novacek, Rudolf, 447.
Novak, Viteslav, 457.
Oberstadt, Max, 452.
Obrist, Alois, 217.
Obrónska, Helene, 287.
Ochs, Erich, 202.
Ochs, Siegfried, 62. 285. 350.
Ochs, Traugott, 169. 202.
Oelsner, Harriet, 66. 288.
Oesterlein, Nikolaus, 265. 266.
Offenbach, Jacques, 280. 358.
aus der Ohe, Adele, 153. 294.
Ohlhoff, Elisabeth, 64.
Ohnesorg, Karl, 199.
Ojanpéra, A., 68.
Olenin, Marie, 154.
Oliveira, Valerio, 369. 376. 455.
de la Oliwa, Gonzalez, 71.
Olsen, Ole, 215.
Ondricek, Franz, 66. 212.
Orefice, Giacomo, 440. 441.
Orvieto, Angiolo, 142. 440. 441.
Ostrcil, Otakar, 284.
v. Othegraven, August, 69. 451.
Otto, Wilhelm, 440.
v. Pachmann, Wladimir, 65. 66. 153. 294.
Paderewski, Ignaz, 209. 371. 375. 377.
Paganini, Niccolo, 291. 293. 374.
Pahnke, Woldemar, 209.
Palestrina, Pierluigi, 81. 83. 161. 209. 231. 232. 233. 235. 236. 237.
Palmgren, Selim, 68.
Panzner, Carl, 212. 364.
Paquot-d'Assy (Sänger) 66.
Paraciet 82.
v. Paszthory, Palma, 71.
Pater, Walter, 82.
Patriculo, Angelo, 362.
Patti, Adelina, 374.
Pauer, Max, 70. 73. 173. 217. 288. 366. 371. 376. 448. 454.
Pembaur, Josef, 292.
Pennarini, Alois, 352.
Pepperkorn, Gertrude, 446.
Pergolesi, Giov. Batt., 454.
Perleberg, Arthur, 185.
Perosi, Lorenzo, 441.
Perron, Karl, 196.
Pester-Prosky, Bertha, 355.
Peters, C. F., 4. 240. 279. 390.
Peters, Guido, 456.
Peterson-Gerlach, Else, 363.
Petri, Egon, 289.
Petri, Henri, 52.
Petri-Quartett 150. 376.
Petschnikoff, Alexander, 369. 374. 376.
Peyton, Richard, 142.
Pfannstiehl, Bernhard, 207.
Pfitzner, Hans, 152. 154. 155. 195. 196. 197. 202. 361. 450.
Pfohl, Ferdinand, 291. 453.
Philharmonische Gesellschaft (Laibach) 192.
Philipp d. Grossmütige, Landgraf v. Hessen, 67.
Philippi, Maria, 67. 201. 208. 359. 361. 376.
Picheran, Kpm., 146.
Piel, Peter, 64.
Piening, Karl, 364.
Pierné, Gabriel, 154. 202. 294. 295.
Pifferi, Ercole, 142.
Pinks, Emil, 72. 147. 151. 211. 455.
Pinner, Felix, 354.
Pirodon, E., 76.
Piteroff, Matthäus, 195.
Placci, Graf Carlo, 172. 174. 176. 177. 178.
Plaichinger, Thila, 199. 283. 446.
Planer, Minna, 225.
Plaschke (Sänger) 457.
v. Platen, Graf, 293.
Plato 82.
Playfair, Else, 70. 71. 457.
Plock, H., 449.
Plüddemann, Martin 296. 457.
Poé, E. A., 213. 295.
Pohl, Willy, 375.
Pohle, Max, 137. 207. 365. 371. 454.
Pohlig, Carl, 73. 200. 217. 357. 377. 446.
Pokorny, Hans, 61.
Polignac, Prinzessin, 59.
Politz, Alice, 196.
Polster, Marie, 193.
Ponchielli, Amilcare, 443.
Ponsard 67.
Popper, David, 369. 451.
Porges, Heinrich, 424.
Porges, W., 369.
Porpora, N., 451.
v. Possart, Ernst, 71. 209. 214. 278. 373. 377. 379.
Pregi, Marcella, 71. 201. 206. 451.
Prill, Emil, 201.
Prill, Paul, 199. 216. 444.
Pringsheim, Klaus, 149.
Priuli & Co. 142.
Prod'homme, J. G., 159.
Prout, Ebenezer, 190.
Prüfer, Arthur, 51.

Digitized by Google

Prüfer, Hermann, 439.
Prüwer, Julius, 353. 354.
Puccini, Giacomo, 62. 194. 352. 441.
Puget, Loisa, 249.
Pugno, Raoul, 154. 209. 286. 290. 359. 364. 373. 374.
v. Queinfurt, Konrad, 43.
Quensel (Sängerin) 217.
Raabe, Peter, 63.
Raaf, Anton, 321.
Rabl, Walter, 208.
Rabold, Charles, 360.
Rabold, Mrs., 360.
Rabot, Wilhelm, 196.
Rachmaninoff, S., 72. 191. 198. 214. 374. 438. 444. 456.
Radecke, Robert, 85.
Raff, Doris, 168.
Raff, Joachim, 168. 343. 425.
Rahn, Clara, 204.
Rahter, D., 208.
Rally, Lola, 212.
Ramann, Lina, 135. 424.
Rameau, J. P., 69. 154. 368.
Rampelmann, W., 147.
Ramrath, Conrad, 69.
Randolph, Harold, 294.
Rappoldi, Adrian, 278. 289.
Rappoldi, Eduard, 278.
Rasmussen, Magnhild, 205.
Rauchenecker, Georg, 451.
Raunay, Jeanne, 154. 295.
Rauschenbach, Ernst, 202.
Rebner, Adolf, 66. 208.
Rebner-Quartett 66.
v. d. Recke, Elisa, 386.
Reclam, Philipp, 422.
v. Redern, Graf, 179.
Reger, Max, 49. 50. 152. 183. 190. 201. 202. 204. 217. 293. 313. 361. 367. 370. 377. 430. 447. 454. 457.
Rehberg, A., 209.
Rehberg, Willy, 209.
Rehbock, Fritz, 450.
Rehbock, Joh., 316.
Reich, Karl, 440.
Reichardt, Joh. Fr., 217.
Reimers, Paul, 447.
Reinecke, Karl, 208. 342.
Reinhardt, Heinrich, 58. 288.
Reisenauer, Alfred, 70. 73. 149. 293. 363. 371. 375.
Reisinger, M., 440.
Reiss, Albert, 145. 283.
Reissiger, K. A., 332.
Rellstab, Ludwig, 225.
Remmert, Martha, 374.
Renaud (Sänger) 146.
Rennebaum, Auguste, 424.
Reuss, August, 63. 137.
Reuss, Eduard, 379.
Reuss-Belce, Luise, 67. 366.
Reuter, Florizel, 213.
Reuter, Gabriele, 195.
Revere (Sängerin) 445.
le Rey 154. 295.
Reyer, Ernest, 142.
Reymond 209.
v. Rhyn, S., 377.
Ricardo, Gracia, 154.
Richter, E. F., 342. 439.
Richter, Hans, 372.
Rickertsen, F. M., 448.
Ricordi & Co. 350.
Rieck, Emil, 196.
Riedel, Hermann, 449.
Riemann, Hugo, 191. 367. 454.
Rietz, Julius, 342.
Riga, Fr., 68.
Rikoff, Sophie, 202. 449.
Riller-Quartett 369.
Rimbaud, Louis, 143.
Rimsky-Korssakow, Nikolai, 191. 198. 374. 456.
Rintelen, Emmy, 65.
Risler, Edouard, 64. 66. 71. 209. 215. 217. 359. 361. 363. 367. 369. 377. 457.
Rissland, Karl, 66.
Ritter, Alexander, 86. 94. 288. 366.
Ritter, Hermannn, 169ff (Das Ritter-Quartett). 190.
Robert-Hansen, Emil, 151.
Robitschek, Ad., 58.
Röckel 268.
Roediger, Klara, 66.
van Roerdansz, Katie, 210. 363.
de Rohan, Maria, 153.
Röhmeyer, Theodor, 72.
Roller, Alfred, 358.
Romberg, Bernhard, 294.
Rona-Keményffy, Gisella, 365.
Röntgen, Julius, 359.
van Rooy, Anton, 283.
Roquette, Otto, 135.
Rose, Frances, 354.
Rosé-Quartett 359. 378.
Rosegger, Peter, 181.
Rosenberg, P. A., 62.
Rosenfeld (Komponist) 69.
Rosenoff 438.
Rosenthal, Moriz, 67. 285. 365. 367. 378. 450.
Rossberg, Prof., 143.
Rössel 449.
Rossini, Gioachino, 198. 280. 359. 441.
Rosskam 201.
Rószycki 377.
Rösch, Friedrich, 104. 109. 112. 113. 117.
Roth, Bertrand, 149. 289. 366.
Roth, Otto, 66.
Rothstein, James, 288.
Rottenberg, Ludwig, 440.
Rousseau, Samuel, 295.
Rousselière 284.
Rovensky, Holan, 216.
Rovetta, Gerolamo, 142.
Rowe, Hermann, 143.
Rowino, Ellen, 363.
Royer, A., 250.
Rubinstein, Anton, 68. 72. 134. 191. 198. 214. 294. 296. 313. 314. 343. 344. 365. 438.
Rubinstein, Arthur, 296.
Rubinstein, Nicolaus, 214. 344.
Rubin, Hermann, 164.
Rückbeil, Hugo, 73. 217. 377.
Rückbeil-Hiller, Emma, 73. 288.
Rückert, Friedrich, 97. 161.
Rüdel, H., 203.
Rüdiger, Hans, 355.
Rudorff, Ernst, 294.
Ruegger, Elsa, 451. 457.
Runge, Gertrud, 358.
Runze, Maximilian, 384. 394. 460.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 197.
Sabathiel 206.
Sachs, Hans, 299 (Bild). 342.
v. Sacy 159.
Saenger-Sethe, Irma, 64. 292. 376.
Safonoff, Wassili, 214. 294.
Sahla, Richard, 205. 370.
Saint-Saëns, Camille, 59. 64. 66. 71. 72. 152. 195. 198. 202. 208. 209. 281. 284. 292. 294. 343. 359. 363. 368. 373. 378. 440. 444. 450. 452.
Saleza 145.
Salmon 361.
Sandberger, Adolf, 373.
Sander, J. D., 240. 244.
Sandow 147.
van de Sandt, Max, 291.
Sant, Elsa, 149.
Sapellnikoff, Wassili, 295. 449. 452.
de Sarasate, Pablo, 209. 216. 286. 288. 291. 293. 361. 366. 370. 374. 380. 451. 452. 453.
Sassano, Salvatore, 142.
Sauer, Emil, 68. 73. 205. 207. 359. 450.
Sauer, Hella, 64.
Sauer, W., 350.
Sauset 67. 208. 290. 451.
Savage 352.
Sbrujewa, E., 444.
v. Schack, Graf, 94. 96.
Schädelin, Walter, 291.
Schaefsberg, Irene, 376.
Schäfer, Dirk, 370.
Schäffer, Karl, 449.
Schaljapin, Feodor, 61. 438. 444. 456.
Schalk, Franz, 377. 378.
Schapira, Wera, 448.
Schärf, Paul, 278.
Scharwenka, Philipp, 278. 350.

Digitized by Google

Schattka, Ciska, 148.
Schattmann, Alfred, 200.
Schauer, Alfred, 353. 354.
Schauer-Bergmann, Martha, 450.
Scheff, Fritzi, 144.
Scheffel (Sänger) 371.
Scheidemantel, Karl, 325.
vom Scheidt, Julius, 198.
vom Scheidt, Robert, 442.
Schein, Joh. Herm., 351. 457.
Scheinpflug, Paul, 67. 206. 210. 379. 429. 449.
Scheithauer, Bruno, 279.
Schelle, Henriette, 291.
Schellenberg, Hermann, 439.
Scheller (Sänger) 73.
Schelper, Otto, 442.
Schenck (Sängerin) 217.
Schenk, Marie, 183.
Schenker, Alice, 355.
Scherres-Friedenthal, Flora, 204.
Schiffer 206.
Schiller, Friedrich, 34. 60. 67. 96. 97. 429.
Schillings, Max, 71. 205. 207. 209. 214. 364. 366. 373. 377. 379.
Schindler, Carl, 362.
Schiöler, Axel, 453.
Schiroky, Annie, 440.
Schjelderup, Gerhard, 207.
Schkolnik, Gregor, 454.
Schkolnik, Mera, 365.
Schleicher, Ferdinand, 205.
Schlesinger, Maurice, 161. 244.
Schlitzer, Hans, 357.
Schmedes, Erik, 73.
Schmid-Badekow, Alfred, 286.
Schmidt, Eduard, 143.
Schmidt, Heinrich, 52.
Schmidt, K., 304.
Schmidt-Garlot, Margarete, 212.
Schmidtborn, Lydia, 363.
Schmitt, Alois, 207. 325. 457.
Schmitt, Florent, 295.
Schmitt, Wilhelm, 66.
Schmitt-Czány 457.
Schnabel, Artur, 203. 362. 371. 376. 448.
Schnaudt 152.
Schnedler-Petersen 453.
Schneider, R. L., 192. 289.
Schnirlin, Ossip, 201. 447.
Schnitzer, Germaine, 202. 203.
Scholander, Sven, 305. 368. 447. 455.
Scholz, Bernhard, 59. 67. 137.
Scholz (Sänger) 199.
Schönberg, Arnold, 378.
Schopenhauer, Arthur, 30. 81. 268.
Schor, David, 214. 438. 456.
Schreck, Gustav, 73. 151.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, 228. 270.
Schroeder, Alwin, 66.
Schröter, Luise, 356.
de Schrötter, B., 460.
Schubert, Franz, 65. 66. 67. 68. 72. 73. 81. 93. 96. 100. 101. 146. 147. 151. 154. 160. 202. 210. 212. 213 217. 285. 291. 293. 313. 343. 361. 362. 366 370. 373. 374. 445. 446. 447. 448. 454. 456. 457.
Schubert & Co. 58.
v. Schuch, Ernst, 149. 196. 208. 289. 355.
Schulz, Erna, 291.
Schulz, H., 374.
Schulz-Beuthen, Heinrich, 289.
Schulze, Dora, 64.
Schumann, Elisabeth, 363.
Schumann, Georg, 64. 69. 147. 205. 286. 364. 365. 376. 429. 445. 453.
Schumann, Robert, 66. 68. 70. 71. 72. 81. 87. 94. 100. 151. 153. 154. 202. 204. 211. 212. 216. 217. 220. 223 ff (Vier Briefe Richard Wagners an R. Sch.). 279. 287. 288. 291. 292. 293. 295. 299. 313. 343. 358. 360. 361. 362. 364. 365. 366. 367. 370. 371. 372. 375. 376. 384. 410. 427. 438. 445. 446. 447. 450. 451. 452. 453. 455.
Schumann-Heink, Ernestine, 144. 352.
Schuppanzigh, Ignaz, 19. 460 (Bild).
Schuricht, Karl, 379.
Schütz, Hans, 198. 442.
Schütz, Heinrich, 216. 305. 454.
Schwabe 150.
Schwartz, Josef, 211. 370.
Schwarz, Alex., 184.
Schwarz, Bl., 452.
Schwarz, Max, 452.
Schweicker, Hedwig, 148. 377.
Schweitzer, Eugen, 277.
Schwers, Paul, 64.
Schwickerath, E., 146. 359.
Schwob, Marcel, 295.
Schytte, Anna, 453.
Scott, Walter, 161.
Scribe 225.
Sebald, Alexander, 365.
Seelig, O., 210.
Seidl, Anton, 136.
Seiffert, Max, 49. 50. 289.
v. Seldeneck, Hertha, 447.
de Sellem, Elaine, 361.
Sellin, Lisbeth, 357.
Sembrich, Marcella, 144.
Senaillé, J. B., 447.
Senger-Bettaque, Katharina, 145. 283.
Sengern, Leonore, 198.
Senius, Felix, 374.
Serpette, Gaston, 355.
Seyffardt, E. H., 73. 217.
Sgambati, Giovanni, 215.
Sgoumnoff 438.
Shakespeare, William, 29. 161. 166. 167. 214. 215. 225. 441.
Sherwood, Percy, 289.
Sibelius, Jean, 69. 202. 206. 373. 453.
Sichling 220.
Siewert, Hans, 353. 354.
Signorini 61.
Silesius, Angelus, 450.
Siloti, Alexander, 72. 214. 373. 374.
Silver 355.
Simrock, N., 240.
Sinding, Christian, 206. 313. 314. 365. 366. 367.
Singer, Edmund, 73.
Sinigaglia, Leone, 286. 292. 450. 454.
Sistermans, Anton, 217. 376.
Sitt, Hans, 151. 371. 454.
Sittard, Alfred, 208. 289. 296.
Skalitzky, Ernst, 205. 364.
Skrjabin, Alexander, 191.
Slavik (Sängerin) 355.
Slezak, Leo, 206.
Sliwinski, Joseph, 68. 216. 377.
Smetana, Friedrich, 62. 68. 201. 214. 277. 370. 372. 425. 445.
Smith, Nelli, 149.
Sobolewski, J. F. A., 226.
Södermann, Aug. Joh., 451.
Sol (Sänger) 452.
Soldat-Roeger, Marie, 371.
Soldat-Roeger-Quartett 378.
de Solenières, Eugène, 143.
Solodowaikoff 444.
Somborn, Mile, 205.
Sommer, Hans, 289. 352. 353. 363.
Sommer, Kurt, 358.
Sommerhalder, Elisabeth, 207.
Son, H., 67. 371. 451.
Sonzogno 59. 62. 193. 194.
Soomer, Walther, 196.
Sophokles 85.
Sorani, Emil, 281. 440.
Soubre 451.
Spanuth, August, 91.
Speier-Blumenbach, Polly Victoria, 288.
Spielplan der deutschen Bühnen 1903/4 59.
Spies, Hans, 449.
Spitta, Philipp, 384.
Spohr, Louis, 13. 68. 147. 199. 229. 286. 291. 343. 370.

Digitized by Google

Spontini, Gasparo, 238. 333. 407. 418.
Stade 31.
Staegemann, Helene, 208. 217.
Staegemann, Max, 279. 380 (Bild).
Staegemann, Frau, 349.
Stamitz, Johann, 454.
Stammer, Emil, 195.
Stange, P., 207.
Stapelfeldt, Martha, 67.
Statkowski, Roman, 377.
Stavenhagen, Agnes, 217. 293.
Stavenhagen, Bernhard, 70. 149. 207. 212. 217. 287. 292. 293. 365. 371. 373. 454.
Stebel, Paula, 151.
Stein, Philipp, 270.
Steinbach, Emil, 214. 444. 455.
Steinbach, Fritz, 69. 73. 211. 291. 367. 370.
Steindel-Quartett 67. 370.
Steiner, Gertrud, 449.
Steinert, Adolf, 142. 443.
Steinmann-Trio 369.
Stenhammar, Wilhelm, 216. 292. 313.
Stenz, A., 289.
Stephan, Anna, 147.
Stöckert, Hermann, 449.
Stockhausen, Julius, 380.
Stoll, Lisbeth, 441.
Storm, Theodor, 98.
Stoye, Paul, 211.
Stubenrauch, Carlotta, 366.
van der Stucken, Frank, 372.
Stümcke, Heinrich, 270.
Stradal, August, 424.
Straesser 364.
Strakosch, Ludwig, 288.
Stransky, Josef, 197.
Straube, Karl, 70. 292. 371.
Strauss, Franz S., 84.
Strauss, Johann, 58. 181. 444. 446.
Strauss, Richard, 33. 62. 63. 66. 67. 69. 72. 73. 79 ff (R. St.) 93 ff (R. St. als Lyriker). 102 ff (R. St.s' „Also sprach Zarathustra" und „Ein Heldenleben": Ein Vergleich). 124 ff (Die „Symphonia domestica"). 150. 152. 154. 200. 202. 204. 207. 209. 210. 212. 213. 214. 215. 285. 287. 288. 290. 291. 295. 296. 304. 353. 361. 364. 366. 369. 370. 372. 374. 377. 379. 447. 450. 451. 455. 456.
Strauss-de Ahna, Pauline, 62. 63. 84. 87. 202. 369.
Streichquartett, Agramer, 201. 445.
Streichquartett, Basler, 376.
Streichquartett, Böhmisches, 64. 70. 72. 73. 151. 208. 210. 286. 292. 293. 365. 368. 371. 376. 378. 445.
Streichquartett, Brüssler, 203. 208. 286. 292. 359. 368. 378. 445. 447.
Streichquartett, Budapester, 206.
Streichquartett, Darmstädter, 66. 450.
Streichquartett, Holländisches, 376.
Streichquartett, Münchener, 147.
Streichquartett, Neues deutsches, 202.
Streichquartett, Pariser, 64.
Streichquartett, Petersburger, 64. 69. 70. 150. 154. 210. 366. 374.
Streichquartett, Prager, 68.
Streichquartett, Strassburger, 376.
Streichquartett, Süddeutsches, 67.
Strickrodt, Curt, 355.
Strohl, Rita, 153.
Stronck, R., 201. 361.
Such, Percy, 205.
della Sudda, F., 448.
Suggia, Guilhermina, 205. 365.
Suk, Joseph, 65.
Sulzbach, Emil, 290.
v. Suppé, Franz, 58.
Süsse, Otto, 67. 201.
Sussmann 278.
Süssmilch, Chr. Bernh., 351.
Sutter, Anna, 357.
Svecensky, Louis, 66.
Svendsen, Johan, 343. 359.
Swart-Janssen, Hans, 454.
Symons 91.
Szauthner 206.
Szendy, Arpad, 365.
Szerémi 206.
Szikla 354.
Szoyer (Sängerin) 194.
Sztojanovics, Eugen, 206.
Taffanel, C. P., 146.
Takats (Sänger) 354.
Tanéieff, S., 191. 366. 438. 456.
Tänzler, Hans, 281.
Tappert, Wilhelm, 76.
Tartini, Giuseppe, 293.
Taubert, Emil, 43.
Taubert, Wilhelm, 180.
Taucher, Karl, 192.
Tausig, Karl, 207.
Ternina, Milka, 144.
Tester, Emma, 72.
Textor, K., 68.
Thalberg 457.
v. Theodorovicz, J., 66.
Thibaud, Jacques, 154. 206. 358. 362. 449. 451. 454.
Thierfelder, Albert, 374.
Thuille, Ludwig, 73. 137. 215. 376. 438. 447. 454.
Thun, Graf, 71.
Thoelke, Georg, 198.
Thomas, Ambroise, 59. 280. 357.
Thomas, Theodor, 85. 192. 220 (Bild). 294.
Thomas-Schwartz, Anni, 197.
Thoms, Xaver, 192.
Thomson, Cesar, 152.
Thomson, J., 220.
Thornberg 211.
Thyssen, Josef, 281.
Tichatschek, J. A., 299 (Bild).
Tiecke, Fränzi, 205.
Tiedge 386.
Timar, Isabella, 148.
Tinel, Edgar, 62. 72.
Toller, Georg, 357.
Tolstoi 61. 91.
Tombo, August, 84.
Tordek, Ella, 282.
Toscanini 443.
Tosti, Teresa, 68.
Tournemire 294.
Tovey, Donald Francis, 204.
Traviès, J., 76.
Trio, Holländisches, 210. 369. 376.
Troupenas & Co. 248. 249.
v. Trzaska, Wanda, 65. 70. 207. 215.
Tschaikowsky, Peter, 66. 68. 71. 72. 151. 153. 202. 206. 209. 210. 213. 214. 217. 286. 287. 293. 294. 362. 365. 369. 370. 371. 372. 374. 376. 453. 456.
Türk, D. G., 384. 385.
Turnowsky 216.
Uhl, Edmund, 289.
Uhland, Ludwig, 94. 97.
Ulanowsky (Sänger) 365.
Unkenstein, B., 209.
Urack, Otto, 150. 203. 362.
Urius, Jacques, 198.
Vantyn, Sidney, 67.
Varesco, G., 318.
Vauthrin, Lucy, 295.
v. Vecsey, Franz, 67. 68. 71. 151. 205. 293. 294. 366.
van Veen, Jos., 64.
Verdi, Giuseppe, 142. 195. 196. 197. 201. 441. 444.
Verhallen 68.
Verhey, F. H. H., 452.
Verhunc, Fanchette, 354.
de Verney-Campello (Sängerin) 215.
Vetter, Else, 205.
Viardot, Pauline, 380.
Victoria, T. L., 73.
Vidron, Angèle, 455.
Vierordt, A., 376.
Viertel de Sambuc, Marguerite, 285.
Vieuille (Sänger) 146.

Digitized by Google

Vieuxtemps, Henri, 68. 153. 212. 293.
Vigna, Arturo, 144.
Viguier, Alfred, 192.
Viotta, Henri, 68. 276. 280. 450. 452.
Vivaldi, Antonio, 212.
Vix, Geneviève, 284.
Vogel-Vladeracken (Sängerin) 445.
Vogl, Heinrich, 76. 268.
Vogl, Therese, 76.
Vogler, Abbé, 152.
Vogrich, Max, 195.
Vogt und Koch 300.
Voigt, Henriette, 367.
Volgts, Toni, 451.
Volbach, Fritz, 213. 389. 351. 455.
v. Volborth, Eugen, 197.
Volck 215.
Volckmann, Ida, 424.
Volke, Wilhelm, 365.
Volkmann, Robert, 67. 212. 343. 361. 349. 369. 454. 457.
Vollmar, Henri, 68.
Vollnhals, Ludwig, 147.
Voss, F., 214.
Vreuls, Victor, 66.
Vranken 452.
Waghalter, Wladislaw, 148.
Wagner, A., 245.
Wagner, Adolf, 245.
Wagner, Albert, 245.
Wagner, Cosima, 146. 178. 271.
Wagner, Else, 363.
Wagner, Johanna Rosina, 300 (Bild). 380.
Wagner, Minna, 300 (Bild). 460.
Wagner, Richard, 4. 8. 9. 10. 11. 33. 59. 65. 66. 73. 80 ff. 85. 86. 94. 99. 134. 142. 145. 149. 181. 182. 195. 197. 199. 201. 207. 223 ff (Vier Briefe R. W.'s an Robert Schumann). 231 ff (R. W. als Bearbeiter fremder Werke I). 250 ff (R. W.'s vollständiger poetischer Entwurf zum Ballet im „Tannhäuser" in der Pariser Bearbeitung). 254 ff (Gedanken zu R. W.'s „Die Meistersinger von Nürnberg"). 265 ff (Das W.-Museum in Gegenwart und Zukunft). 270. 271. 276. 277. 280. 284. 287. 299 (Bilder). 319. 326 ff (R. W. als Bearbeiter fremder Werke. Schluss). 343. 351. 352. 353. 358. 365. 368. 374. 391. 407 ff (W.'s Dirigierkunst). 422. 427. 438. 440. 442. 443. 445. 451.
Wagner, Rosalie, 300 (Bild).
Wagner, Siegfried, 73. 197. 357. 358. 427.
Wagner, Theodor, 460.
Richard Wagner-Verein (Amsterdam) 276. 280.
Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 288.
Walch, Anton, 147.
Waldersee, Graf Paul, 49. 321.
Waldmann, Ignaz, 354.
Walker, Edith, 283.
Wallishausen, Jos. Bapt., 240.
Wallnöfer, Adolf, 439.
Walschke, A., 371.
Walsh, J., 51.
Walter, Benno, 84. 85. 155.
Walter, H. G., 376.
Walter, Raoul, 95. 282.
Walter-Choinanus, Iduna, 64. 293.
Walter (Darmstadt) 66.
Walter (Sänger) 452.
Walter-Quartett 94.
Walther, Georg, 361.
Wambach, Emile, 352.
Warmersperger, Käte, 210.
Wassenhoven (Pianist) 359.
v. Weber, Carl Maria, 13. 65. 72. 161. 212. 270. 289. 315. 334. 335. 343. 357. 359. 360. 448. 454.
Weber, Miroslaw, 66.
Wedekind, Erika, 73. 151. 355.
v. Weech, Gabriele, 210.
Wegmann 449.
Weidt, Carl, 372.
Weigl, Joseph, 19.
Weinberger, J., 58.
Weinberger, Karl, 193.
Weingarten, Hedwig, 197.
Weingartner, Felix, 50. 58. 64. 70. 72. 147. 149. 190. 199. 201. 203. 214. 215. 217. 368. 378. 450. 454.
Weis, Karl, 61. 284. 444.
Weissenborn, Hermann, 204.
Weissmann, Julius, 370.
Wekoff 444.
Welcker, Felix, 359.
Welter, Else, 196.
Wendel-Quartett 370.
Wendling, Carl, 73. 217. 377.
Wenzel, Dora, 369.
Wermann, Oskar, 150.
Werner, A., 455.
Wesendonk, Mathilde, 300.
Wessel, Bernhard, 201.
v. Westhoven, Ada, 72. 210.
Westendorff, Elsa, 354.
Wetz, Richard, 212. 292. 365.
Weweler, August, 193.
Wicke, Otto, 201.
Widhalm, Fina, 353.
Widor, Charles, 59. 71. 361.
Wieck, Friedrich, 427.
Wieck, Clara, 367. 427.
Wiedemann, Hermann, 281.
Wiedenmann, Ludwig, 357.
Wiedey, Ferdinand, 62.
Wieniawski, Henri, 286. 293.
v. Wierzbicka, Hedwig, 363.
Wild, Paul, 376.
v. Wildenbruch, Ernst, 205. 209. 288. 364.
Wilhelm II., Kaiser, 43. 45.
Wilhelmine, Königin, 445.
Wilhelmj, August, 293.
Wille, A., 209.
Wille, Georg, 208. 209. 288. 369.
Williams, Alberto, 362.
Willmann, Marianne, 367.
Winderstein, Hans, 292. 371. 454.
Winkelmann, Hermann, 299 (Bild).
Winkler, William, 150.
v. Winter, Peter, 242.
v. Wintter, H. E., 220.
Wirth, Emanuel, 203.
Witasek, Stephan, 31.
Witek, Anton, 64. 286.
Witte, Hermann, 367.
Wittekopf, Rudolf, 196.
Wittenberg, Alfred, 203. 362.
Wittgenstein, Fürstin Caroline, 267. 268.
Whitehill, Clarence, 290.
Wladimir, Grossfürstin, 374.
Wobschal, Clara, 149.
Wohlgemuth, Gustav, 454.
Wolf, Hugo, 33. 61. 62. 66. 69. 71. 73. 93. 96 ff. 100. 101. 147. 154. 181. 207. 208. 210. 285. 288. 293. 296. 344. 361. 366. 371. 373. 376. 377. 430. 446. 450. 451. 455.
Hugo Wolf-Verein (München) 65.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 152. 195. 201. 353. 355. 364. 440. 449.
Wolff, Konzertdirektion, 202.
Wolff, Louis, 68.
Wolfgang-Hansen 453.
Wölfl, Joseph, 76 (Bild). 240.
Wolfram, Karl, 195.
Wolfrum, Philipp, 210. 217. 369.
Wollacek 68.
Wollgandt, Edgar, 151.
v. Wolzogen, Frhr. Ernst, 190.
v. Wolzogen, Frhr. Hans, 277.
Wood, Henry, 212.
v. Wöss, Josef V., 440.
Wulffius, A., 362.
Wüllner, Franz, 450.
Wüllner, Ludwig, 69. 205. 209. 285. 289. 292. 364. 365. 367. 369. 376. 447. 451.
Wunder, Karl, 215.
Wünsch, Adolf, 449.

Digitized by Google

Ysaye, Eugène, 153. 206. 293. 360.
Zajic, Florian, 203. 447.
Zander, A., 76.
Zawitowski (Sänger) 73.
Zeischka, Franz, 217.
Zelinski, Wladislaw, 370.
Zeller, Carl, 58.
Zeller, Heinrich, 299.
Zemin 444.
v. Zemlinsky, Alexander, 358. 378.
Zichy, Graf Geza, 194.
Ziegler, Adolf, 195.
Ziehrer, M., 58.
Zilcher, Hermann, 71.
Ziminn 198.
Zoellner, Heinrich, 61. 371. 372. 442. 454.
Zola, Emile, 353.
Zolotarsky 444.
v. Zur Mühlen, Raimund, 362.
Zumpe, Herman, 337.
Zwetkowa 444.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Barth, Adolf: Über die Bildung der menschlichen Stimme und ihres Klanges beim Singen und Sprechen. 182.
v. Bülow, Hans: Briefe und Schriften. VI. Bd. 134.
Ellis, William Ashton: Life of Richard Wagner. Vol. IV. 267.
Glasenapp, C. Fr.: Versuch einer thematischen Analyse der Musik zu Siegfried Wagners „Kobold". 427.
Goldschmidt, Hugo: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Zweiter Band: L'incoronatione di Poppea von Claudio Monteverdi. 181.
Golther, Wolfgang: Bayreuth. 271.
Hagemann, Carl: Regie. 270.
— Das Theater. Bd. 7—12. 270.
Imhofer, R.: Die Krankheiten der Singstimme. 428.
Jansen, F. Gustav: Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. 427.
Kienzl, Wilhelm: Aus Kunst und Leben. 181.
La Mara: Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. 3. Bd. 135.
Laser, Arthur: Der moderne Dirigent. 136.
Lipps, Theodor: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. 1. Band. Grundlegung der Ästhetik. 47.
Liszt, Franz: Die Legende von der heiligen Elisabeth. Herausgegeben von Theodor Müller-Reuter. 135.
v. Lütgendorff, Frhr. Willibald Leo: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 428.
Stümcke, Heinrich: Corona Schröter. 270.
Wagner, Richard: Die Meistersinger von Nürnberg. Text herausgegeben von Julius Burghold. 268.
— Tannhäuser. — Tristan y Isolda. — Els Mestres cantayres de Nurenberg. Trad. per Lleonart, Maragall y Ribera. 269.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Bach, Johann Sebastian: Kantate: Wer nur den lieben Gott lässt walten. 182.
David, Ferdinand: op. 5, op. 14, op. 17, op. 43. — Die hohe Schule des Violinspiels. — Konzertstudien. — Sechs Duette. — Violinschule. 52.
Fanzler, Ludwig: Zehn Lieder. 430.
v. Fielitz, Alexander: op. 51. Die Nonne. 51.
Froberger, Johann Jakob: Werke für Orgel und Klavier. Bd. I und II. 49.
Goldmark, Karl: op. 49. In Italien. 137. — op. 15. Frühlingsnetz. 183.
Grandjean, Samuel: Grosse Fuge für Orgel. 52.
Händel, G. F.: Der Messias. Klavierauszug. 50. — Concerto grosso No. 12. 50.
v. Hessen, Alexander Friedrich: op. 6. Streichquartett No. 2. 431.
Kohler, J.: op. 8—11. Lieder. 185.
Limbert, Frank L.: op. 20. Fünf Gesänge. 51. — op. 16. Variationen für Orchester über ein Thema von Händel. 136.
Liszt, Franz: Mephistowalzer (bearb. von F. Busoni). 183.
Martucci, G.: op. 80. Deux Caprices pour Piano. 431.
Mayerhoff, Franz: op. 21. Frau Minne. 183.
Nicodé, Jean Louis: op. 29. Bilder aus dem Süden. 136.
Perleberg, Arthur: op. 4. Sieben Lieder. — op. 6. Zwei Lieder. 185.
Raphael, Georg: Drei Präludien und Fugen für Orgel. 52.
Reger, Max: Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres. 49. — op. 75. Achtzehn Lieder. 430. — Andante semplice con variazioni für Klavier zu zwei Händen. 430. — op. 81. Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach. 430. — op. 82. Aus meinem Tagebuche. 430. — op. 86. Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven. 430.
Reiser, August: Wintersonnenwende. 183.
Reuss, August: op. 19. Johannisnacht. 137.
Röntgen, Julius: op. 45. Ein Liedchen von der See. 50.
Schein, Joh. Herm.: Canzon. 51.
Scheinpflug, Paul: op. 6. Fünf Gedichte. 429.
Schmid, Josef: op. 43. Vier Charakterstücke für Orgel. 51.
Scholz, Bernhard: op. 85. Der Wald. 137.
Schumann, Georg: op. 40. Sehnsucht. 429.
Schwarz, Alex.: Vier Lieder von Friedrich Nietzsche. 184.
Stenhammar, Wilhelm: op. 18. Streichquartett No. 3. 431.
Weingartner, Felix: op. 35. Zwei Gesänge. — op. 36. Vier Gesänge. Für Singstimme und Orchester. 50.
Woyrsch, Felix: op. 50. Skaldische Rhapsodie. 431.

Digitized by Google

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Adaiewski, E.: Glinka. 435.
Adler, Guido: Richard Wagners Charakter. 56.
Alber, Paul: Das oberschlesische Volkslied. 186.
Althaus, Basil: The viola and its music. 140.
Antrobus Harris, Clement: Eartests; a welcome and a criticism. 345.
Arend, Max: Die Bedeutung Glucks für unsere Bühne und für die Pflege Wagners. 55.
Arfert, Paul: Odin als Gott des Geistes. 53.
Avellis, Georg: Manuel Garcia. 345.
Bauernfeind, G.: Luther und die Musik. 55.
Bayreuther Blätter: Franz Liszt an Richard Wagner. 53.
Beaudu, Edouard: Un chanteur. 187.
Bekker, Paul: Richard Strauss. 274.
— Arthur Nikisch. 434.
Berdenis v. Berlekom, Marie: Lettre de Hollande. 274.
Bessmertag, M.: Max Fiedler. 54.
Bieder, Th.: Die Musik und ihr Verhältnis zum Leben. 56.
Bienenfeld, Elsa: Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des 16. Jahrhunderts. 272.
Blocher, Eduard: Das deutsche Lied in welschem Gewand. 435.
Boborykin, P.: Mélodie en fa. 187.
Borchers, Gustav: Der zweite musikpädagogische Kongress in Berlin. 272.
Brandenburg, Hans: Das Vorspiel zum dritten Akt der Meistersinger. 346.
Braungart, Richard: Vom musikalischen Kriegsschauplatz. 140.
— Gustav Mahler und die Programm-Musik. 433.
Brenet, Michael: Deux comptes de la chapelle-musique des rois de France. 272.
Brunner, Stefanie: Einige Gedanken über J. S. Bachs Klaviermusik. 55.
Cäcilien-Vereins-Organ: Die 17. General-Versammlung des Allgem. Cäcilien-Vereins. 139.
— Richard Wagner und die Reform der katholischen Kirchenmusik. 139.
Cametti, A.: Donizetti a Roma. 435.
Capellen, Georg: Siebenton- oder Zwölftonschrift? Alte oder neue Tonnamen, namentlich in Hinsicht auf den Gesangsunterricht? 435.
Clay, H. A.: Wagner in Zürich 1848—1858. 140.
Combarieu, J.: Simples notes de lecture musicale. 139.
— Comment étudier l'histoire de la musique? 274.
Conrat, H. J.: Il piu antico dei canoni conoscinti. 138.
— Brahms tel que je l'ai connu. 139.
— Drei unbekannte Ouvertüren R. Wagners. 433.
Dauriac, Lionel: H. Spencer et Meyerbeer. 55.
— Richard Wagner et Mathilde Wesendonk. 139.
Decsey, Ernst: Das Hauptthema der Romantischen Symphonie. 273.
Delines, Michele: La musica drammatica in Russia. 138.
Dent, Edward J.: The „Birds" of Aristophanes at Cambridge. 55.
Deutsche Wochenzeitung für die Niederlande und Belgien: Der Nichtanschluss an die Berner Konvention — ein Krebsschaden für den deutschen und niederländischen Musikalienhandel. 274.
Dubitzky, Franz: Musikplagiat. 56.
Duncan, Edmonstoune: The dominant seventh. 53.
Dürck, Karl: Richard Wagner und die Münchner 1865. 54.
Düsseldorfer Zeitung: Zur Geschichte der Tonkünstler in Köln. 186.
Eccarius-Sieber, A.: Elvira Schmuckler. 54.
— Die Uraufführung von G. Mahlers 5. Symphonie. 138.
Eisenmann, A.: Die Entwicklungsgeschichte des Klaviers. 273.
de Eisner-Eisenhof, A.: Giuseppe Weigl. 138.
— Edoardo Hanslick. 435.
Eitner, Robert: Das deutsche Lied im mehrstimmigen Tonsatze aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Druck und Manuskript. 346.
van Eschfeld, J. R.: Een en ander nit het verkeer en de briefwisseling van Joseph Joachim met beroemde musici. 53.
Fiege, Rudolf: Antonio Stradivari und seine Geigen. 274. 434.
Flöring, F.: Der evangelische Gottesdienst und die Aufgabe des Kirchenchors. 186.
Fondi, Enrico: Il sentimento musicale di Vittorio Alfieri. 138.
Friedmann, Armin: Eduard Hanslick. 54.
— Ein erneuerter Fidelio. 138.
Gamba: Violinists at home. 140.
Gillot, H. A.: Predigt über das Thema: Wir erwarten eine neue Welt. 53.
Gilman, Lawrence: The new american music. 274.
Glasenapp, C. Fr.: Zum Kapitel: Richard Wagner und die Münchner 1865. 434.
Glück, Gustav: Aus Franz Schuberts Leben. 56.
Göllerich, August: Liszt und Wagner. 273.
Götze, H.: Zur Wertschätzung des deutschen Volksliedes. 140.
Golther, Wolfgang: Ein Dank an Richard Wagner. 187.
Gräflinger, Franz: Unveröffentlichte Brucknerbriefe. 433.
Griveau, Maurice: Que faut-il voir plutôt en l'œuvre musicale, la forme ou la destination? 139.
Grunsky, Karl: Gedanken zum Leipziger Bach-Feste. 138.
— Klavier und musikalische Bildung. 140.
— Beethovens Zeitgenossen. 273.
— Tristan und Isolde in Paris. 273.
— Deutsche Musik in Paris. 347. 433.
Hagemann, Carl: Der Münchener Mozart-Stil. 56.
Hahn, Arthur: Münchener Festspiele. 54.
Hannoverscher Courier: Die Meistersinger von Nürnberg als Erzieher oder Wie sollen wir moderne Musik hören? 186.
v. Hausegger, Siegmund: Über Konzertprogramme. 272.
Helm, Theodor: Bruckner als

Digitized by Google

sein eigener Interpret. 273. 347.
Henderson, W. J.: What the music l season offers. 140.
Heyden, Camillo: Wilhelmine Schröder-Devrient. 186.
Hirschfeld, Robert: Mahler und Richard Strauss in Wien. 273.
Hofmann, Alfred: Zukunftsmusik als Stimme der Vergangenheit. 53.
Istel, Edgar: Drei unveröffentlichte Briefe Loewes über geistliche Kompositionen an das Haus Schott. 55.
— Hugo Wolfs „Corregidor" in München. 55.
— Vom Dilettantismus in der Musik. 187.
— Peter Cornelius als Mensch und Künstler. 272.
— Einiges über Georg Benda's „akkompagnierte" Monodramen. 272.
Jaques-Dalcroze, E.: Aus dem Musikleben der Schweiz. 54.
Kalischer, A. Chr.: Aus Beethovens Frauenkreis. 434.
Karpath, Ludwig: Gustav Mahler. 433.
Keeton, A. E.: Tschaikowsky as a ballet-composer. 139.
— A. Rubinstein. 140. 274.
— Giacomo Puccini. 140.
— To children fond of music. 345.
Keller, Otto: Gedenktage im Januar 1905. 433.
Kessler, Adolf: Hölderlin und die Musik. 273.
Kienzl, Wilhelm: Die Wege des deutschen Männerchorgesangs. 187.
— Mozart. 273.
Kistler, Cyrill: Roland von Berlin. 347.
Kloss, Erich: Die erste Berliner Tannhäuser-Parodie. 56.
Knosp, Gaston: Emma Holmstrand. 273.
— Tristan und Isolde in Paris. 347.
Koch, Max: Tonsatzlehre. 138. 433.
Koczirz, Ad.: Der Lautenist Hans Judenkönig. 345.
Kohut, Adolph: Richard Wagner über seine Beziehungen zu König Ludwig II. von Bayern. 54.
— Berühmte Soubretten der Gegenwart. 56.
— Peter von Winter. 138.
— Ein Klavierspieler und Komponist. 273.
Kohut, Adolph: Carlo Broschi-Farinelli. 433.
v. Komorzynski, Egon: Literarische Vorläufer des Tannhäuser. 53.
— Christian Felix Weisse. 273.
— Emanuel Schikaneder. 273.
Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland: Sursum corda. 186.
Köstlin: Liturgische Gewöhnung. 432.
Krauss, Rudolf: Eduard Mörike und seine Komponisten. 54.
Kromayer, F.: Auszug aus dem Kapitel V des Buches: „La musique et la psycho-physiologie von M. Jaëll". 140. 346.
Krutschek, Paul: Meine Reise nach Regensburg. 139.
de la Laurencie, L.: Jean-Marie Leclair l'ainé. 345.
Leichtentritt, Hugo: Chrysanders Bearbeitung des Händelschen Messias. 75. 187.
Lenvel-Zévort, A.: Le chant et les méthodes; Martini et Panseron. 187.
Lessmann, Otto: Die Kaiserin Friedrich-Stiftung der Mainzer Liedertafel. 187.
Liepe, Emil: Schumanns „Paradies und Peri". 55.
Lindner, Anton: Mozart im Bilde. 273.
Lombard, A.: La physiologie et l'enseignement du piano. 187.
Louis, Rudolf: Fritz Neff †. 138.
Lusztig, J. C.: Der moderne Opernbetrieb. 56.
— Leoncavallo's „Roland von Berlin". 273.
— Der „Roland von Berlin." 347.
— Epilog zum „Roland von Berlin." 347.
Lyonnet, Henry: Petit souvenirs dramatiques. 187.
Marsop, Paul: Madama Butterfly. 273.
— Harmlose Aphorismen. 347.
— Aus dem Lager des musikalischen Fortschritts. 433.
— Conried und Viotta. 435.
Mayer, E.: Fritz Kreisler. 346.
Mayer-Reinach, Albert: Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1578—1720. 272.
Melos: Wagneriana. 53.
Le Ménestrel: Pierre Jelyotte. 187.
— Berlioziana. 187.
Merz, Oskar: Zu Peter Cornelius' 30. Todestage. 54.
M·y, Kurt: Zu Franz Curti's 50. Geburtstag. 187.
— Peter Cornelius als Lyriker. 273.
— Musikalische Wunderkinder. 273.
— Karl August Fischer, ein Orgelkönig. 274.
— Heinrich Schulz-Beuthen. 347.
Mitteilungen der Mozartgemeinde in Berlin: Mozart in Italien und seine dort entstandenen Kompositionen. 273.
— Zum 10jährigen Bestehen der Mozartgemeinde in Berlin. 273.
— Mozarts erstes Quartett. 273.
Monthly Musical Record: Tyrolean music. 53.
— Music for children. 140.
— The year 1904. 345.
Morold, Max: Die Händelpartituren von Josef Reiter. 273.
Morsch, Anna: Der II. musikpädagogische Kongress in Berlin. 138.
Münnich, Richard: Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig. 272.
Musical Times: St. Johns College Cambridge. 140.
— Frank Damrosch. 140.
— Kings Lyun. 140.
— Wilhelmine Schröder-Devrient. 140.
Nagel, Wilibald: Die neue Bachgesellschaft und ihre Aufgabe. 55.
Nelle: Zum Zwinglilied. 139.
Neues Budapester Abendblatt: Zwei Briefe Wagners. 55.
Neue Musik-Zeitung (Stuttgart): Ein musikalisches Tanzfest am kaiserlichen Hofe in Korea. 54.
— Aus den Erinnerungen einer Stuttgarter Musikschülerin. 54.
— Hedwig Schweicker. 138.
— August Reiser. 138.
— Therese Milanollo.. 187.
— Karl Zuschneid. 187.
Niecks, Fr.: The predecessors of the pianoforte. 140.
Niemann, Walter: Joh. Herm. Schein (A. Prüfer). 432.
Offenbach, Jacques: Ein Walzer. 345.
Oudshoorn, C.: Musik in der Kindererziehung. 140.
Péladan: César Franck. 274.
Petherick, H.: Joseph Guarnerius. 140.

Digitized by Google

Phipson, T. L.: A Few further notes on G. B. Lulli. 140.
Pilon, Edmond: J. J. Rousseau musicien et le Devin de village. 130. 187.
Pinardi, Giuseppe: Die Mailänder Opernsaison. 432.
Pirro, André: Louis Marchand. 272.
Pohl, Hans: Das Heidelberger Musikfest. 55.
Pommer, Elsa: Verzeichnis der Vertonungen Uhlandscher Dichtungen. 346.
Pommer, J.: Meine Ansicht vom Satze deutscher, namentlich tirolerischer Volkslieder. 140.
Pougin, Arthur: Un chanteur de l'opéra au 18ième siècle. 139. 346.
— Le Bilan musical 1904. 346.
Prod'homme, J. G.: Un poème humoristique sur la musique. 345.
Prout, E.: Some forgotten operas. 53. 434.
Prümers, Adolf: Aus Mozarts Kinderstube. 54.
Puttmann, Max: Wilhelmine Schröder-Devrient. 187.
— Gustav Mahler. 434.
Rabich, Ernst: Eduard Hanslick †. 54.
— Zur Bachpflege. 55.
Reiner, Julius: Evolution des Menschengeschlechts. 53.
Rendall, Ed. D.: Is Handels St. John-Passion genuine? 345.
La Revue de Paris: Richard Wagner et Mathilde Wesendonk. 139.
Rheinische Musik- und Theater-Zeitung: Ernennungsurkunde eines Kapellmeisters aus dem Jahre 1584. 56.
— Unsitten im Konzertsaal. 186.
Richter, C. H.: Musik und Plastik. 345.
— Die Musik im Spiegel der Philosophie. 140.
Riemann, Ludwig: Akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes. 140.
Riesenfeld, Paul: Die Musik im Dienste des Symbolismus der frühchristlichen Malerei. 187.
— Zur Psychologie der Programme. 346.
Riezler, Walther: Symphonia domestica. 272.
Ritter, Hermann: Schopenhauers Randbemerkungen zum „Ring des Nibelungen". 138.
Ritter, Hermann: Allgemeines über Streichinstrumente sowie Ideen über ein neues Streichquartett. 432.
Rose, Algernon S.: A privat collection of African instruments. 272.
Rychnovsky, Ernst: J. Fr. Kittl. 140.
Sammelbände der Internat. Musik-Gesellschaft: The principle of the hydraulic organ. 345.
Sannemann: Das zweite deutsche Bachfest. 140.
Sauerwein, Jules: Wagner und Liszt. 56.
Scherber, Ferdinand: Die Operette. 138.
Scheumann, Richard: Julius Otto. 54.
Schmid, Andreas: Die Lamentationen in der Karwoche. 346.
Schmidkunz, Hans: Eine deutsche Reichsmusikbibliothek. 347. 435.
Schmidt, Karl: Der musikalische Unterricht in den Gymnasien einst und jetzt. 56.
Schönherr, Karl: Paulus, ein Charakterbild (M. Gulbins). 432.
Schultz, Detlef: Rückblick auf das Musikjahr 1904. 432.
— Anton Bruckner (R. Louis). 432.
Schultze, Adolf: Mischa Elman. 187.
— Frieda Kwast-Hodapp. 433.
Schüz, Alfred: Die Musik in der Natur. 54.
— Der Nonenakkord und seine verschiedenen Gestaltungen. 138. 187.
— Musiksymbolik. 432.
Segnitz, Eugen: Franz Liszt und Italien. 54.
— Die Leipziger Oper. 433.
— Das alte Leipziger Stadttheater. 433.
Seydler, A.: Der Unterricht aus der Musikgeschichte und deren Einfluss auf die Erziehung des Musikers. 138.
Shedlock, J. S.: The harpsichord music of Alessandro Scarlatti. 272.
Smend, Julius: J. S. Bachs Mission. 140.
Solerti, A.: Feste musicali alla corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII. 435.
Sonderburg, Hans: Volkskonzerte. 54.
Spanuth, August: Theodor Thomas. 432.
Stein, Fritz: Johann Sebastian Bach im Universitätsgottesdienst zu Heidelberg. 54.
Steinmann-Bucher, Emma: Über Stimmbildung. 345.
Stephani, Hermann: Partituren-Reform. 347.
Stier, Ernst: Richard Wagner und Georg Herwegh. 347.
Stöbe: Vom Glockenläuten. 346.
Storck, Karl: Vom deutschen Volkslied. 139.
— Der deutsche Männergesang. 139.
— Die Vorherrschaft der Fremde im deutschen Liede. 274.
— Das geistliche Volkslied und das Kirchenlied der Reformation. 345.
— Wider die Musikindustrie. 134.
Stratton, St. S.: Niccolo Paganini. 140.
Stümcke, Heinrich: Von den Berliner Theatern. 273.
Tabanelli, Nicola: Ancora la questione Mascagni. 138.
— „La convenzione di Berna e gli strumenti musicali meccanici, con speciale riguardo ai fonografi e grammofoni". 435.
Tagesfragen (Kissingen): Bayreuth. 186.
— Volkskonzerte. 186.
— Das Hermann Ritter-Jubiläum. 186.
— Das Harmonium. 273.
Tebaldini, G.: Il motu proprio di Pio X. sulla musica sacra. 139.
Thomas, Friedrich: Einige Ergebnisse über Joh. Seb. Bachs Ohrdrufer Schulzeit. 55.
— Der Stammbaum des Ohrdrufer Zweiges der Familie von Joh. Seb. Bach. 55.
Tiersot, Julien: Compositions inédites et autographes de Berlioz. 139.
— Berlioziana. 346.
The Times (London): Music. 272.
Todhunter, John: Mozart as a dramatic composer. 139.
Tooley, S. A.: Musicians of the empire. 140.
Torchi, L.: L' esito del concorso Sonzogno. 138.
Trapp, E.: Volkmar Andreae. 347.
v. Troll-Borostyani, Irma: Ungarische Zigeuner-Musikanten. 186.
Trotot, Albert: Leçons du passé. 274.
Untersteiner, Alfredo: Antonio Dvořák. 139.

Digitized by Google

Valetta, J.: I musicisti compositori francesi all' accademia di Francia a Roma. 138.
Viotta, H.: Bayreuth. 53.
Wagner, Hans: Rudolf Weinwurm. 54.
Waldner, Franz: Verzeichnis der Organisten, Sänger und Instrumentisten am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand (1567—1596). 140. 187.
Warburg, Ernst: Aus Richard Wagners Liebesleben. 274.
Weber, Wilhelm: Wie studiert man Bachs Wohltemperiertes Klavier? 138. 433.
Weigl, Karl: Emanuel Aloys Förster. 345.
Waldt, Julius: Das Salzburger Musikfest 1904. 54.
Weingartner, Felix: Brahms, ein Meister der Instrumentationskunst. 346.
Wellmer, August: Der Ursprung der christlichen Musik und ihre ersten Erscheinungsformen. 187.
Weltrich, Richard: Oper und Musikdrama. 272.
Wenisch, Joseph: Theodor Streicher. 138.
Werker, Wilhelm: Sind die gelehrten Vertreter der absoluten Tonreinheit und der klassischen Diatonik ernst zu nehmen als Musiker oder auch nur als Musikwissenschaftler? 187.
v. Wolzogen, Hans: Spruch beim Künstlerfestmahle zum Schlusse der Festspiele des Jahres 1904. 53.
Zakore, Constant: Le chant dans les églises de Paris. 139.
Zambiasi, G.: La legge dei rapporti semplici e l'arte musicale. 435.
Zell, Th.: Sind Tiere musikalisch? 186.
Zoellner, Heinrich: Brahms und Bruckner. 138.
Zachorlich, Paul: Gustav Mahlers dritte Symphonie 187.
Zumpe, Herman: Zur Interpretation Richard Wagners. 56.
Zuschneid, Karl: Über den Gesangunterricht an höheren Schulen. 54.

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN

d'Albert, Eugen: Flauto solo. 188.
Bellini, Edoardo: Lo schiavo di Cleopatra. 348.
Candiolo, Umberto: Heinrich IV. 188.
Cosmovici: Mariodra. 188.
Forster, Josef: Der Grossmeister. 57.
Giordano, Umberto: Marcella. 436.
Götzel, Anselm: Zierpuppen. 275.
Istel, Edgar: Der fahrende Schüler. 275.
Lambert, Frank: Ladyland. 57.
Luporini, Gaëtano: Nora. 188.
Mancinelli, Luigi: Francesco e Paola. 188.
Massenet, Jules: Chérubin. 57.
Mohaupt, Franz: Aus schwerer Zeit. 141.
Orefice, Giacomo: Moses. 188.
Ostrčil, Otakar: Vlasty skon 188.
Peters, Wilhelm: Der Traum. 348.
Pottgiesser, Karl: Aldegrevers Erben. 436.
v. Prochazka, Rudolf Freiherr: Der Kaufmann von Venedig. 141.
Profili, Edoardo: La carita. 188.
Rabl, Walter: Liane. 348.
Schirza, Friedrich: Die letzte Wacht. 275.
Soffredini, Alfredo: Annella di Massimo. 188.
Straus, Oskar: Hug Dietrichs Brautfahrt. 57.
Terasse, Claude: Pantagruel. 275.
Vavalli, Giovanni: Leonilda. 348.
Vidal, Paul: Ramses. 275.
Wolf-Ferrari, Ermanno: Die vier Grobiane. 436.
Zanetti, Ubaldo: Madre. 348.
Zelenski, Wladyslaw: Die alte Mär. 436.
Zoellner, Heinrich: Die lustigen Chinesinnen. 275.



Digitized by Google